

# INTRODUZIONE A UNGARETTI

Tesi di Laurea

presentata alla Facoltà di Lettere

dell'Università di Zurigo

da

Dino A. Giovanoli

di

Soglio

---

con l'approvazione del Prof. Dott. Reto R. Bezzola

Tipografia  
A. Fehr, Zurigo  
1953



# INTRODUZIONE A UNGARETTI

Tesi di Laurea  
presentata alla Facoltà di Lettere  
dell'Università di Zurigo

da  
Dino A. Giovanoli  
di  
Soglio

---

con l'approvazione del Prof. Dott. Reto R. Bezzola

Tipografia  
A. Fehr, Zurigo  
1953



*a mia madre*

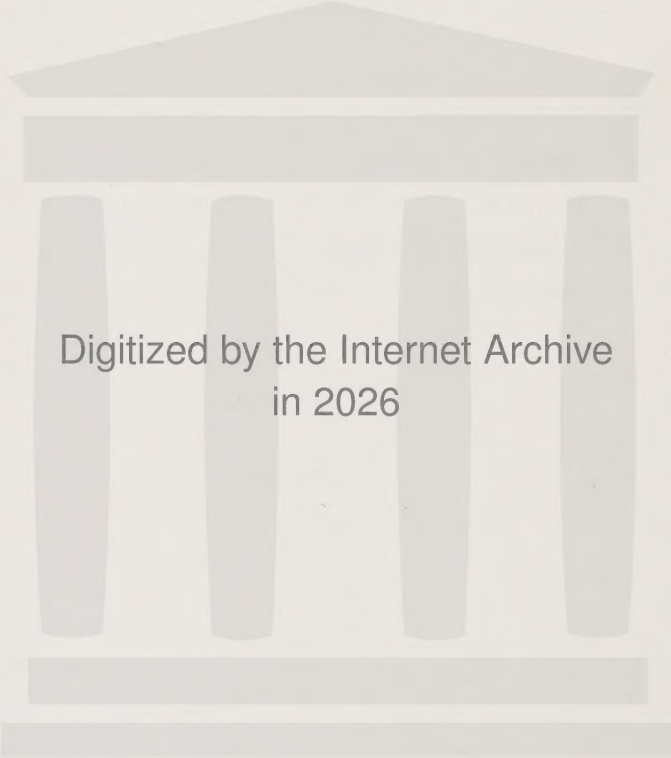
*Tout auteur a un sens auquel tous les passages contraires s'accordent, ou il n'a point sens du tout.*

PASCAL



## I n d i c e

1. Le immagini
2. Lessico e sintassi
3. Il metro
4. Significato di Ungaretti
5. Bibliografia



Digitized by the Internet Archive  
in 2026

Questo saggio è la pubblicazione parziale della mia tesi di laurea, intitolata "Introduzione a Ungaretti" che comprende

#### I "LETTURA"

1. L'Allegria
2. Il Sentimento del Tempo

#### II LE VARIANTI

1. Poesie disperse

#### III I MEZZI POETICI

1. Le immagini
2. Lessico e sintassi
3. Il metro

#### IV SIGNIFICATO DI UNGARETTI

#### V BIBLIOGRAFIA

La tesi completa è deposta alla Biblioteca Centrale di Zurigo.

Per questo saggio, compiuto nell'estate del 1947, mi sono dovuto naturalmente limitare allo studio delle prime tre opere di Ungaretti:

L'Allegria

Il Sentimento del Tempo

Poesie disperse

La prima parte della tesi interpreta tutti i capitoli dell'Allegria e del Sentimento. Nella prima opera ungarettiana vediamo lo sforzo del poeta verso la scoperta dello spazio, il suo bisogno di fusione col cosmo. Il poeta — dapprima nella palude della noia — scopre le cose e vi si tuffa, fino a compenetrarvi (Il Porto Sepolto). Prevale poi un movimento contrario, l'assidua ricerca di liberazione dai corpi verso una purezza

primitiva e un infinito spaziale. Una prima catarsi è raggiunta attraverso la sintesi del poeta con gli uomini e, insieme con loro, col cosmo (Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie). Nel *Sentimento* vediamo dapprima i miti del tempo in stato di nascita, poi la ricerca di catarsi nell'armonia con la legge del compiersi del tempo. E in questo secondo libro il dramma dell'uomo di pena scoppia: il conquistato sentimento del tempo provoca un bisogno di eternità, di Dio (Inni). Nell'ultimo capitolo — L'Amore — la crisi sembra trovare una soluzione, se pur fragile e, forse anche stavolta, di breve durata. Il terzo libro — *Poesie disperse* — ci ha dato modo, attraverso lo studio delle varianti, di mettere meglio a fuoco la poetica e la vita dell'Ungaretti dell'Allegria e del *Sentimento del Tempo*. La storia dell'Allegria comprende quattro periodi bene delimitati. Il primo tempo è quello dell'occasione che provoca la stesura immediata (edizioni e stampe dal 1914 al 1919). Segue l'edizione della *Spezia* così scarna, poi c'è tutto un terzo periodo di lavoro di rimpolpamento che culmina nelle edizioni del '31 e del '36. Abbiamo infine un ultimo periodo, quello della maturità dell'artista, nel quale l'equilibrio tra le precedenti stagioni di elaborazione è trovato. Durante il terzo periodo di rifacimenti dell'Allegria nasce anche il tormento formale, addirittura esasperato, per il *Sentimento del Tempo*. Se la storia delle varianti dell'Allegria è dominata dalla ricerca del lessico e della struttura del verso, quella delle redazioni del *Sentimento* è dominata dal bisogno di una costruzione più complessa della singola lirica del capitolo e dell'opera intera che s'intitolerà ora *VITA D'UN UOMO*. Come nel 1923 il primo Ungaretti prese un volto ben delimitato, quello dell'Allegria (e questo libro è stata la prima fonte della popolarità degli "ermetici"), così vent'anni dopo, nel 1943, con l'ultima edizione del *Sentimento*, il rinnovato Ungaretti si scolpisce un volto di uomo maturo.

## 1. LE IMMAGINI

Come la scelta delle parole o del metro, anche quella delle immagini può essere considerata, per un poeta lirico, quale mezzo stilistico. Come il poeta può scegliere un sinonimo piuttosto di un altro, così egli può trarre dal suo mondo interiore una immagine piuttosto di un'altra per esprimere il suo stato d'animo. Le immagini, come mezzi poetici allo stato puro (senza legami verbali, senza aggettivi, senza quasi nemmeno congiunzioni), le cose insomma, rese poetiche dalla loro sola disposizione o sequenza, erano mezzi decisivi d'espressione già per i cinesi e per i greci; così Ibico canterà:

I mirti e le viole, e l'elicriso,  
i meli e le rose e i teneri lauri.

(Trad. S. Quasimodo)

ma, senza voler andare così lontano nel tempo e nello spazio, pensiamo all'inizio e sintesi di tutto l'Orlando Furioso:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori  
le cortesie, l'audaci imprese io canto,

Questi sono naturalmente dei casi estremi di poesia nata quasi esclusivamente dalla sola enumerazione di cose, affidate all'ala del metro e alla sequenza delle loro stesse immagini, dalla quale soprattutto nasce il ritmo, lo stato d'animo. Ma anche in tutti gli altri casi, in ogni poesia abbiamo, come elementi principali e decisivi, insieme al puro suono delle parole, al puro scandire del metro, alla pura tensione sintattica, anche il puro peso degli esseri o oggetti significati dalle parole. Il mondo interiore del poeta non si compone soltanto di metri, di suoni, di tensioni sintattiche, ma anche e soprattutto di una selva d'imma-

gini. E sarà il ritmo a dettare al poeta quali di queste immagini debbano venire a galla, e quando esse debbano volar via, esprimersi, ossia fissarsi nell'espressione. Anche attraverso lo studio delle immagini che compongono la sua opera possiamo avere conoscenza del mondo interiore di un poeta.

Uno strano mondo è quello di Ungaretti, un paesaggio deserto di *uomini*, popolato — e solo di rado — da ombre. Come già vedemmo, nella prima parte del nostro saggio, gli uomini (amici, personalità, ecc.) contano poco per l'opera di Ungaretti, i personaggi storici sono assenti, quelli mitici non prendono mai carne e ossa, ma restano sempre in uno „status nascendi”. Il poeta è il primo ad accorgersene, e nella Pietà, confesserà:

### Regno sopra fantasmi.

Abbiamo nell'Allegria e nel Sentimento, qualche dedica a ricordo degli amici, abbiamo poi delle ombre di persone che si affacciano un attimo per sparire subito, „le teste dei brumisti”, „Ebrei laggiù”, „il mio compagno massacrato”, „Di che reggimento siete / fratelli?”, „l'uomo lunatico che ora s'incontra”, „mi scopro con terrore nei connotati di queste persone” (dei suoi conterranei lucchesi). Questo nell'Allegria; nel Sentimento non appaiono nemmeno più delle ombre distinte, ma „la fiumana d'ombre”, „E mi sento esiliato in mezzo agli uomini”, „Forse l'uomo è anche indegno di sperare”, „L'uomo, monotono universo”, „Come dolce prima dell'uomo”, „E la pietà che rammentando i padri, / Ha la sorte dei figli nel pensiero”, „La buia, veglia dei padri”, „La beffa infinita dei padri”. Delle donne poi, tema prediletto dei poeti, se ne parla ancor meno: „la padrona dall'albergo”, „la madre”, „la ragazza / tenue”, nell'Allegria e „cara lontana come in uno specchio”, nel Sentimento. Tutte le altre donne sono — come gli uomini del Sentimento — la donna in generale, così nell'Allegria, „Scoperta della donna”, „Ora la donna mi apparve senza più veli”, e nel Sentimento, „Sei la donna che passa come una foglia” (detto della morte), „Una donna s'alza e canta”, „Questa donna è druda”. In Ungaretti è una mancanza di fiducia negli uomini, che pure ama e per

i quali „sta in pena”. Egli guarda la realtà umana — come vedemmo alla fine della Pietà — con distante commiserazione (che è poi anche autocommiserazione). Anche gli *animali* sono pressochè assenti dall'opera di Ungaretti. Tutt'al più il poeta si sofferma sui piccoli animali della terra e dell'aria: le lucciole, i grilli, le cicale, le lumache, nell'Allegria; la serpe, la talpa, i grilli e le rane, il filo di ragno, l'ala d'ape, la „formicola”, nel Sentimento. Gli animali più massicci si affacciano solo per attimi — e di rado — e solo smaterializzati in funzione metaforica o in atmosfera irreal, „con la mia fame di lupo / ammaino il mio corpo di pecorella”, „un rimorso come un / latrato / perso nel / deserto”, „come una pantera”, nell'Allegria; e „un nostalgico lupo”, „in sogno quelle capre”, „urlanti cani randagi” (non veduti ma solo uditi), „odio il vento e la sua voce / di bestia immemorabile”, „E la cavalla dalle reni / in agonia caderti” (nel ricordo). Piace invece al poeta l'aerea realtà degli uccelli, abbiamo così nell'Allegria: le allodole, la quaglia, il cardellino, la colomba, l'usignuolo, e nel Sentimento: le tortore, la colomba, i pipistrelli, l'usignuolo, le rondini, l'allodola, i passeri.

Della massiccià dei *monti* il poeta „africano” se ne guarderà sempre: quando essi appaiono nella sua opera, sono sempre smaterializzati, liquidi, „alveari nascono sui monti”, „si dilatano le montagne”, „nettezza di montagne”; e nel Sentimento, „le montagne si sono ridotte a deboli fumi”, „una fuligine / lilla corona i monti”, „udendo il cielo .../... e il monte che gli sale in grembo”, „si stacca il monte dalle nuvole”. Solo una volta essi sono accennati nella loro materialità, è quando il poeta è sorpreso da essi per la prima volta, ma subito il cozzo è attenuato dalla neve e dalla luce delle vette: „Vedevo per la prima volta i monti ... Neve vedeva per la prima volta, In ultimi vignetati ormai taglienti Che orlavano la luce delle vette”.

Per *l'acqua* invece il poeta ha una speciale predilezione, essa torna sempre nella sua opera, in tutti i suoi aspetti e le sue essenze: fiume, lago, mare, pioggia, ecc., ora essa è „confusa”, „trasparente”, „celata”, „buia”, „fiorita”, „garrula”, „scade flessuosa la pianura d'acqua”, „irruente”, „chiara”, „pudica” e non dimentichiamo „le belle brune / vestite d'acqua”. Di fiumi e di laghi

è tutta piena l'Allegria, e il mare è uno dei simboli che tornano più spesso in Ungaretti, così „il mare è cenerino” „trema dolce e inquieto”, „la quaglia / passato il mare”, „mare famelico”, „un riflettore / di là / mette un mare / nella nebbia” „Col mare / mi sono fatto / una bara / di freschezza”, „come l'oceano libidinoso”, „un oceano / di scampanelli”, „mari inabissati in cieli”, nell'Allegria; e nel Sentimento, „oceanici silenzi”, „il florido carnato del mare”, „uguale a un mare che inquieto e blando”, „il largo mare”, „È solo linea vaporosa il mare”, „monotono altomare”, „va in fumo a fondo il mare”, „Ci scorderemo di quaggiù e del mare e del cielo”, „L'alga che blando vomita il tuo mare”, „orizzonti d'oceani / Assopiti”, „Il mare le va incontro delle notti”.

Anche per *l'aria* il poeta ha il più grande amore: il cielo, l'aria, il vento. Lo attirano la loro mobilità la loro trasparenza. Delle nuvole Ungaretti è addirittura innamorato: è attratto dalla loro essenza smaterializzata e smaterializzatrice, dai loro giochi col sole, col cielo, coi monti, „c'è la nebbia che ci cancella”, „si dilatano le montagne / in sorsi d'ombra lilla” / e vagano col cielo”, „e mi trasmuta / in volo di nubi”, „Rincorro le nuvole / che si sciolgono dolcemente”, „e guardo / il passaggio quieto / delle nuvole sulla luna”, „Sto / con le quattro / capriole / di fumo / del focolare”, „La vita si vuota / in diafana ascesa / di nuvole colme / trapunte di sole”, „Come una nuvola / mi filtro / nel sole”. Questo nell'Allegria; nel Sentimento — dove l'osservazione diretta e immediata fa posto alla pura memoria — ecco la nuvola apparire di rado e spesso con valore negativo, „È nuvola il tuo dono?”, „Ah! questa è l'ora che annuvola e smemora”, „ad ogni fumo insinua guance in fiamma”, „memoria indiscreta / le nuvole della tua polvere”; solo due volte (e sempre in sogno) avremo le buone nuvole come nell'Allegria, „(Andava su una nube)” e „Mi presero per mano nuvole”.

Si potrebbero enumerare ancora dozzine di elementi che fanno la sostanza dell'opera: il deserto, l'ombra, la luna, le stelle, il sole, Dio, l'anima, la memoria, la fantasia, ecc. Ma più importante di un elenco sarà cercare il rapporto degli elementi tra di loro e col poeta. Ci sono due atteggiamenti principali di Ungaretti verso le sue creature: quello di contemplatore e quello

di interlocutore. Il primo rapporto si esprime soprattutto nell'Allegria, ed è volontà di partecipazione all'essenza delle cose (astri, vento, nuvole, fiumi, sassi, ecc.). Il secondo appare soprattutto nel Sentimento e provoca una tensione drammatica (così sempre con Dio, spesso col tempo, con gli astri, con l'anima, la fantasia, la memoria, la mente, ecc.). Spesso il dramma che nasce nell'Ungaretti-interlocutore è risolto dall'Ungaretti-contemplatore, basti ricordare „La Pietà”.

Il nostro poeta „ode” molto di rado, così il fellà che canta, le donne, l'usignuolo e i grilli (ma veramente nemmeno in questi pochi casi, egli ode: il canto è solo metafora, l'udire è già trasformato, nella memoria, „nel tuo corpo / che si modula / come la voce dell'usignuolo”). I *colori* tornano spesso nell'opera di Ungaretti. E sono colori fluttuanti, che si dilatano, dilatando le cose. Essi non sono mai soli, come astratte unità, ma sempre concreti in fusione o con una cosa, o con un movimento, o con una forma, „ogni colore si espande e si adagia / negli altri colori”, „un colore non dura”, „sorsi d'ombra lilla”, „il carnato del cielo” (questo colore torna spesso, nel Sentimento sarà „il carnato del mare” e perfino „una carnagione”; è un colore vivo e cangiante, di sfumature mobili come di guance che arrossiscono e impallidiscono, un colore quasi con forma e volume e tatto di velluto come la pelle della pesca), „di verde in verde”, „di asfalto azzurro”, „di velluto verde”, „una corolla di tenebre”, „una volta appannata di cielo”, „uno stagno di buio”, „l'oro velino / della tua pelle” (dove colore, tatto, trasparenza si fondono), „nell'orizzonte di bitume” / delle tue iridi”, „in veli / varianti / d'azzurro-oro / alga”. Nel Sentimento questo senso del colore nel suo trasformarsi, e nella sua qualità di segno del tempo si farà ancor più spiccato, „Mentre *infiammandosi* s'avvede che è nuda, il *florido carnato* del mare *fattosi verde bottiglia* non è più che madreperla”, „O leggiadri e giulivi coloriti” (notiamo che non dice più „colori”, troppo statici e astratti, ma „coloriti” più caldi e vivi e umani), „ala alabastrina”, „ trasparenze incerte”, „con dita smeraldine”, „ogni grigio si gingilla sui duomi”, (il sole) „tornando impallidito”, „l'ultimo fiammeggiare d'ombra”, „Entro rossori di mattine nuove”, „Le si dorano spighe nelle mani”, „cadendo solo un'om-

bra viola", „e lasci agli alberi un fuoco d'autunno". Il colore ha sempre, in Ungaretti, un volume (bottiglia, madreperla, alabastro, smeraldo, ecc.) o un movimento (infiammarsi, farsi, ginguillarsi, tornare, cadere, lasciare, e quei „leggiadri coloriti" delle stagioni nuove, i rossori di mattine nuove, il fuoco d'autunno sugli alberi, ecc. che provocano un movimento nel tempo.).

Passando in rivista le immagini per il *tempo* vediamo l'enorme sbalzo tra l'uno e l'altro periodo del diario. Nell'Allegria abbiamo ancora un tempo immediato, elementare, grezzo: le date precise a fine pagina, il presente dei verbi, sottolineato ancora più dai dimostrativi, questa notte, di sabato sera, notte di maggio, un'intera nottata, stasera, una sera, ogni mio momento, la notte violentata, la notte belle, stanotte, Natale, stanotte, nella fionda del tempo, l'interminabile tempo, mattina, inizio di sera, stanotte, sempre notte, un'altra notte, questa notte, Mi morirà / questa notte?, stanotte. Vediamo come la notte predomini, la notte nella sua schiacciante presenza. Verso la fine dell'Allegria è però già il presagio di un nuovo tempo: „tempo ammansito", „ogni anno", „epoche troppo / vissute", „un minuto di vita iniziale", „come / d'autunno", „l'assiduo terrore del futuro", „un istante raro", „misura d'un tempo avaro", „odo la primavera", „È l'ora delle finestre chiuse", „domattina", „solo a quest'ora è dato", „stanotte, benchè sia d'aprile, nevicata sulla città", „in quest'ora può farsi notte", „di quel giovane giorno al primo grido". Il tempo comincia a farsi sentire come ritmo, come legge. Nel Sentimento, infine, il tempo è saldamente nelle mani del poeta che lo plasma, lo crea, lo tiene con un giuoco preciso, non solo sintattico e metrico, ma anche d'immagini, spesso, allegoriche e metaforiche; bastino alcuni fra i cento esempi: „indi passò sulla fronte dell'anno / Un ultimo rossore", „Quella fu l'ora più demente", „Una mattina immobile", „Quando ondeggiò mattina", „di mattina ancora segreta" (notiamo che se prima l'accento era sull'immagine della notte e della sera, ora la mattina predomina), „Ah! questa è l'ora che annuvola e smemora", „Tempo, fuggitivo tremito", „la nubile notte" „come una fronte stanca / È riapparsa la notte / Nel cavo di una mano", „nella carne dei giorni", „Torna a rapirsi aurora", „ma quando notte, il tuo viso fu nudo", „aride sere", „una notte più cieca", „nasce una

notte", „e lasci agli alberi un fuoco d'autunno", „Quest'ora ha l'arte strana", „E gli alberi e la notte / Non si muovono più / Se non da nidi". L'immagine della mattina predomina nel primo terzo del *Sentimento*, il tempo si oggettiva poi nei suoi miti, infine l'opera sfocia nella quiete della sera, della notte lunare. Anche considerando le immagini vediamo l'immensa differenza di stile tra i due primi periodi ungarettiani: nell'*Allegria* le immagini sono fisse, immobili, con tutto il loro peso corporale, l'accento cade sulle cose e il libro è un'immensa „natura morta"; nel *Sentimento* invece, le immagini sono smaterializzate e fluttuanti, perchè in continuo stato di nascimento, e il loro valore è soprattutto in quanto funzione del tempo. Vediamo nuovamente come i due libri siano l'espressione di due stati d'animo del poeta assolutamente diversi, di due differenti disposizioni verso il mondo.

## 2. LESSICO E SINTASSI

Confessa Montale, all'apertura degli „Ossi di Seppia”:

Ascoltami, i poeti laureati  
si muovono soltanto fra le piante  
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.  
Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi  
fossi dove in pozzanghere  
mezzo seccate agguantano i ragazzi  
qualche sparuta anguilla;  
le viuzze che seguono i ciglioni,  
discendono tra i ciuffi delle canne  
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Se Ungaretti, nella sua lirica dell'Allegria e del Sentimento, non ha mai osservazioni così immediate (i ragazzi che agguantano l'anguilla), o delle così veristiche e minute descrizioni di paesaggio, né ama soffermarsi sulle immagini semplici ma aspre e chioce (fossi, pozzanghere, mezzo seccate, agguantano, viuzze, ciglioni, ciuffi), e neppure ha familiarità con gli orti e i limoni, pure il nostro poeta è più dalla parte del Montale che da quella dei „poeti laureati”. Anzi fu proprio l'Ungaretti dell'Allegria (e, solo dopo di lui, tutti i poeti nuovi, i cosiddetti ermetici, tra i quali Montale) uno dei primi e quello che più contribuì a portare nella poesia il lessico della prosa e della lingua di tutti i giorni. E questa — più di quella metrica — è la più riuscita e la grande innovazione, il rinsanguamento di cui gode la poesia contemporanea. Il lessico di Ungaretti, rompendo con la tradizione liturgica del vecchio armamentario poetico, crea, fresco e vivo, un nuovo gusto. Spariscono definitivamente le parole che erano della sola poesia (rimontavano alcune fra esse alla scuola sicilia-

na, alla preistoria della nostra poesia), da secoli morte per la prosa e per la lingua parlata. Le parole cosiddette peregrine, cioè estranee all'uso comune in prosa e in poesia, e quelle cosiddette poetiche, cioè di solo uso in poesia, sono bandite radicalmente dall'opera di Ungaretti. Il processo era già cominciato coi crepuscolari e coi futuristi, e più che i programmi clamorosi di questi ultimi, era stato l'umile lavoro dei crepuscolari a inferire il primo colpo alle parole peregrine e a quelle „poetiche”. Il Gozzano vi aveva contribuito con l'ironia, "... l'inclito collegio / politico locale" (quella coda „politico locale” distrugge coscientemente "l'inclito"), oppure "tu civettavi con sottili schermi" (dove il „civettavi” prepara l'atmosfera ironico-familiare che dissolverà i „sottili schermi"); gli altri crepuscolari non hanno neanche più avuto un amaro sorriso ironico per le parole peregrine, le ignorarono (forse anche perchè non potevano più crederci). Muoiono così anche per la poesia gli „arcano, agognare, solingo, amistà, mensa, cantore, gire, crine, ostello, oblio”. E, con gli altri crepuscolari, ecco anche il Gozzano interrompere la tradizione delle parole poetiche, e fare, dopo tanti secoli, per la prima volta dei versi con le sole parole del vocabolario dell'uso, pure e schiette, senza rivestimenti arcaici o latineggianti: spariscono, e speriamo per sempre, nella poesia italiana gli "augelli, lauro, laude", come pure i „novi, cori (per „cuori”), vole", si tagliano le code poetiche (fossilizzate) di "libertade, virtude, cittade", e tornano le vocali finali ai „pensier, amor, amar, stranier", se ne vanno le forme verbali „fussi, avria, fia", ecc., già da decenni bandite dalla prosa.

La poesia fa insomma un processo di ringiovanimento, espellendo tutti quei vocaboli che non erano più che poetiche reliquie insecchite. Si andrà più avanti ancora, e comincerà un processo analogo di eliminazione dei metri e delle rime tradizionali, che, come le parole „poetiche”, erano diventati vuoti nel corso dell'800. E l'Allegria di Ungaretti è il trionfo dei due processi. Con essa si afferma la nuova volontà poetica, sgombra non solo da ogni ritegno del vecchio armamentario poetico, ma anche libera da ogni pretesa di creazione di un nuovo armamentario ad uso della poesia. Anche il D'Annunzio sentì il bisogno di rompere coi fossili poetici, ma — e anche qui vediamo come

la sua strada diverga da quella di Ungaretti — egli non tenta che di trasformarli, di sostituire al lessico poetico fossilizzato un suo vocabolario personale tutto erudizione, toscanismi e latinismi. Ungaretti invece attinge — con la modestia di un crepuscolare ma con la tempra d'un poeta classico — il suo lessico esclusivamente dalla prosa, dalla lingua viva. Il D'Annunzio voleva riformare il linguaggio poetico creando una poesia aulica, un linguaggio magniloquente, elevato, distinto dal parlar comune: ne risultarono le sue opere e ... il „Vocabolario dannunziano” di Passerini. Ungaretti voleva rompere con la tradizione, ne nacquerò l'Allegria, e il nuovo gusto poetico italiano. Diceva il nostro poeta (Italia Lett. 16 giugno 1929): „...troppo facilmente si dimentica... che ogni poesia nuova è anche scoperta di nuove possibilità di linguaggio. È strano che da noi nessun teorico si preoccupi oggi dei problemi del linguaggio ... Non sono oscuro di proposito. È balordo pensarlo. Ma la poesia, come l'intendo io, è piena d'intralci, di vincoli, di servitù. Eccomi dietro alla sonorità, e mi nasce una cosa persuasiva; ma il senso è rimasto un po' sacrificato, o il ritmo, bisogna rassegnarsi a buttare tutto all'aria, a ricominciare cinque o sei volte da capo ...” Assi- stiamo insomma al miracolo di una poesia che, proprio rompendo coi mezzi tradizionali, si riallaccia alla tradizione e ne assicura la continuità. Abbiamo detto che Ungaretti riporta le parole del linguaggio corrente nella poesia, diremo di più: egli sceglie proprio i vocaboli più generici, quelli che circondano tutta l'im- magine senza delimitarla troppo strettamente. Avremo così sempre "i monti" o "le montagne" (non mai le alpi, le cime, i picchi — una sola volta „vette" —, o dei nomi propri di montagne). avremo "il mare" (e mai pelago, marina, — una sola volta „oceano" ma in metafora „in un oceano di scampanelli" — o dei nomi propri di mari, avremo „la donna", „l'uomo" (e solo di rado — quasi solo al principio dell'Allegria — „il compagno arabo", „La padrona dell'albergo", così è delle „città", del „sole" (una sola volta „l'astro"), delle „tombe" (mai sepolcro, avello, — solo una volta il corrente "sepoltura" — mai "urna, funebre zolla", ecc.). In gran parte è proprio qui la ragione della purezza ungarettiana di cui parlano i critici: Ungaretti rifiuta i facili ma inerti e irrigiditi vecchi mezzi lessicali (parole pere-

grine e vesti poetiche di vocaboli correnti), usa solo il vocabolario vivo (nuovo e fresco per la poesia), e, di più ancora, non usa termini troppo ristretti, ma proprio quelli più generali, che non inchiodano, ma circondano, senza far violenza, l'oggetto. Le parole, vive e vergini da ogni scoperta intenzione, prendono valore poetico solo col contatto, col rapporto tra loro. Solo al ritmo — vivo e rinnovato anch'esso —, e non più alla poeticità tradizionale delle singole parole, del metro e della rima, solo ad esso sono affidate la vita e la morte della poesia di Ungaretti. Se la conquista, per la poesia, del lessico vivo — dopo lo sbaragliamento definitivo dei vocaboli "poetici" — permane anche nel Sentimento, per la sintassi, l'analogo processo si ferma all'Allegria; nel Sentimento, il poeta si accorge dell'immensa difficoltà di raggiungere alta poesia con la sintassi della prosa moderna più semplice (lo fecero, è vero, con mezzi analoghi i lirici greci ed i cinesi, almeno come leggiamo in frammenti e traduzioni — ma è bene non fidarsi troppo di frammenti e traduzioni di antichissimi testi: la nostra predisposizione lirica, creata dal mito dell'antichità, dalla frammentarietà stessa degli originali, dalla favolosa distanza dei luoghi, dall'ermetismo della lingua è grande, e forse decisiva). Vediamo allora il Sentimento segnare il ritorno a una sintassi poetica, più tesa, più fulminea a volte, più sostenuta spesso, di quella della prosa. Se nel primo periodo ungarettiano abbiamo una sintassi semplice tanto più semplificata da quel provvidenziale acquazzone che fu la riedizione dell'Allegria del 1923 —, nel Sentimento essa si fa complessa, ma dominata appieno. Sintassi rudimentale è quella dell'Allegria: i verbi sono spesso tralasciati o appaiono all'infinito o al presente; predominano gli ausiliari. La frase è rigida, epigrafica, senza svolgimento e tensione. Più che discorso abbiamo grido: la proposizione non scorre, ma si accentra su una parola, o si decompone nei suoi elementi. Rari e brevissimi sono gli incisi e le proposizioni relative. Ecco "La notte bella":

"Quale canto s'è levato stanotte / che intesse / di cristallina  
eco del cuore / le stelle // Quale festa sorgiva / di cuore a  
nozze // Sono stato / uno stagno di buio // Ora mordo / come  
un bambino la mammella / lo spazio // Ora sono ubriaco  
d'universo". Il primo verso è una domanda-esclamazione, poi c'è  
la breve frase relativa, e la piccola tensione sintattica di „stelle”,

messa alla fine, dopo il suo verso attributivo. La seconda strofa si apre pure con una domanda-esclamazione, e si chiude subito col verso attributivo. Notiamo la ripetizione del „quale” iniziale e di „cuore” che fanno da eco nella seconda strofa. I verbi sono un passato prossimo e un presente nella prima, nessun verbo nella seconda. La terza strofa, passaggio dal passato al presente, ha l'ausiliare „essere” al passato prossimo che fa verso a sé. La penultima strofa comincia con „Ora” — che rinforza il presente —, poi si fa sentire la stessa piccola tensione sintattica come nella prima: l'oggetto che fa verso a sé e viene dopo il suo attributo (in questo caso il secondo termine di paragone). Ed ecco l'ultima strofa con nuova eco, l'„ora” iniziale, che creando un nuovo presente, dà una piccola successione nel tempo. La sorpresa cosmica dell'ultimo verso illumina tutta la poesia. Una poesia con uno svolgimento più semplice non si può immaginare: l'„ermetismo” di Ungaretti sta proprio — in gran parte — solo nell'inerzia lirica dei letteri del periodo tra le due grandi guerre.

La sintassi dell'Allegria è paratattica, analitica. Le similitudini sono legate dal loro bravo „come” — e quanti non sono i „come” dell'Allegria! —; il poeta confronta i suoi gesti, i suoi sentimenti con quelli simili dei bambini, degli uccelli, con la situazione delle cose, del cosmo, della natura: fiumi, fiori, pietre, con la „suola”, col „seme di spinalba”, ecc. Pian piano — il processo comincia già nell'Allegria — il „come” sparisce; era segno troppo matematico di eguaglianza: fin che c'è il come, c'è sempre separazione tra i due termini, e una sintesi è impossibile; nemmeno un movimento è possibile fin che quel segno tiene le due immagini immobili, in equilibrio. Nel Sentimento il „come” e il „così” spariscono, la sintassi si fa ipotattica, sintetica, tutta tensione (e perciò movimento nel ritmo). La parola perde il suo peso di centro immobile — intorno al quale orbitavano, divise da silenzi, le altre parti della strofa — per fondersi e scorrere nel flusso lirico della frase. Il verso scorre, si dilata, così pure la strofa: diremmo che ora la pagina è in movimento — prima era di marmo come un'epigrafe, ora è un fiume —. C'è una differenza decisiva tra lo stile dell'Allegria e quello del Sentimento: basta leggere una poesia di Ungaretti, per sapere se essa

è del primo o del secondo periodo del suo diario. E non sono solo contenuto e interpunzione a fare la differenza, ma proprio soprattutto la sintassi e il metro. Confrontiamo due poesie sullo stesso tema: il ricordo di Alessandria d'Egitto, la città natale del poeta. La prima è tolta dal Porto Sepolto (Allegria), la seconda da Prime (Sentimento del Tempo):

## SILENZIO

Conosco una città  
che ogni giorno s'empie di sole  
e tutto è rapito in quel momento

Me ne sono andato una sera

Nel cuore durava il limio  
delle cicale

Dal bastimento  
verniciato di bianco  
ho visto  
la mia città sparire  
lasciando  
un poco  
un abbraccio di lumi nell'aria torbida  
sospesi

Mariano il 27 giugno 1916

## RICORDO D'AFFRICA

Non più ora tra la piana sterminata  
E il largo mare m'apparterò, né umili  
Di remote età, udrò più sciogliersi, chiari,  
Nell'aria limpida, squilli; né più  
Le grazie acerbe andrà nudando  
E in forme favolose esalterà  
Folle la fantasia,

Né dal rado palmeto Diana apparsa  
In agile abito di luce,  
Rincorrerò  
(In un suo gelo altiera s'abbagliava,  
Ma le seguiva gli occhi nel posarli  
Arroventando disgraziate brame,  
Per sempre  
Infinito velluto).

È solo linea vaporosa il mare  
Che un giorno germogliò rapace,  
E nappo d'un miele, non più gustato  
Per non morire di sete, mi pare  
La piana, e a un seno casto, Diana vezzo  
D'opali, ma nemmeno d'invisibile  
Non palpita.

Ah! questa è l'ora che annuvola e smemora.

1924

La prima lirica è tutta una ricerca della materia, delle cose. Si vuole fare rinascere la città nel ricordo. Il ritmo è spezzettato, la piega del pensiero incoerente e frammentaria: enunciazione del ricordo della città e creazione della sua atmosfera (prima strofa), poi, dopo un silenzio, c'è il salto nel ricordo temporale e personale, "Me ne sono andato una sera", poi di nuovo un silenzio, ad ecco due versi a dare l'atmosfera interna del poeta. Poi, ancora un silenzio, e, infine il nuovo salto — di ritorno — al ricordo, tutto descrittivo, personale e temporale, "Dal bastimento, ecc." fino agli ultimi due versi — la vera chiusa — che rompono la linearità e il realismo della descrizione con la loro tensione metrico-sintattica e metafisica: „un abbraccio di lumi nell'aria torbida / sospesi", tensione metrica per l'improvviso squilibrio tra verso lungo e verso breve, per la sospensione a mezz'aria in cui ci lascia il verso breve finale; tensione sintattica per la distanza (inciso e a capo) tra "lumi" e il suo attributo "sospesi". La tensione è naturalmente

maggiore, perchè inaspettata — fin qui niente lo prevedeva —. Presa ogni strofa a sé — eccetto gli ultimi due versi — abbiamo un puro ritmo e metro e sintassi di prosa (la punteggiatura è data dalla spezzatura dei versi), quale è allora il segreto che fa spesso di questi frammenti di prosa del primo Ungaretti poesia? Codesto segreto l'abbiamo già scoperto: sta nell'insieme stesso, nel mosaico creato da questi sassi prosaici di così diversi colori, e nel volo finale che li sintetizza con la chiusa fluida. Il segreto è nell'affanno del poeta, dato dallo spezzettamento delle frasi, negli improvvisi e disperati cambiamenti di atmosfera e di direzione. Così che queste liriche, composte di frammenti di realtà grezza, nel loro insieme, nella loro lettura sono poesia, e le scorie sono minime (nella poesia che abbiamo letto ora forse solo quel crepuscolare "un poco"). In questa lirica tutta cose, tutta frammenti solidi di realtà, neanche la data finale precisa e matematica è una zeppa, e non può esserne perciò esclusa: La poesia va solo detta, non cantata. Superflua è invece la data (se pure solo l'anno di creazione) nell'altra poesia, in quella del Sentimento. Qui non abbiamo più recitazione, ma canto, non più mosaico, ma affresco. La sintassi e il metro sono più complessi, il ritmo, non più marcato dallo spezzettamento del verso e delle immagini, è fluido e musicale. I versi non sono più soli — come soffocati nei silenzi — ma fluiscono l'uno nell'altro, le immagini si compenetrano, attraverso il giuoco metrico e sintattico. Il tono è sostenuto e variato. Abbiamo dapprima una tonalità alta sulla quale s'intesse la melodia in un giuoco di versi lunghi, ma intercalati d'incisi — note alte e note basse —, poi i versi stessi fanno da inciso, "Folle la fantasia", "In agile abito di luce", aumentando così la tensione sintattica e musicale. Con la parentesi nasce una nuova tonalità, più bassa e cantata in sordina. Con la seconda strofa torna una tonalità alta — non più la stessa di prima —. Qui il canto casca nel presente, nella riflessione, per rialzarsi poi con "e a un seno casto ecc.", con la presa di distanza lessicale (scelta delle parole) e cosmica (Diana, la luna). Potremmo scusare la caduta riflessivo-intellittualistica „ma nemmeno ... non palpita", col chiamarla un necessario passaggio dall'immagine alla presa di coscienza del tempo (verso finale), ma — Ungaretti sarebbe il primo a non

voler sentir parlare di riempitivi — crediamo dunque che sarà meglio attribuire la colpa al periodo caotico di "Prime", in cui questa poesia nacque; codesto inceppo non è che un residuo di quel tempo di ricerca di un nuovo stile; è certo un po' troppo ricercato e sperimentale, il senso della completa, assoluta quiete, dato con "il non palpitare dell'invisibile". Dopo una pausa, come d'attesa di liberazione, un endecasillabo chiude la poesia: un tono tutto proprio di Ungaretti, un grido (simile per la sua solitudine a quelli dell'Allegria, presagio allo stesso tempo della "Pietà"). È il dramma rimasto in sospeso con la confessione della impossibilità di catarsi nel canto. Il volo dominato e voluttuosamente ondulato della prima strofa ha una brusca frenata (l'irruzione del presente: "È solo ...") all'inizio della seconda, c'è poi la breve ripresa e subito si apre il baratro del nulla (col "nemmeno d'invisibile / non palpita"), segue un attimo di silenzio in sospeso, e infine ecco l'annebbiarsi e l'annullarsi del pensiero. Il dramma era anche nella poesia dell'Allegria, e si esprimeva con la frantumazione del discorso (sintassi, versi, immagini) e nella successione delle strofe. Era il bisogno di possesso, di ricreazione, di scienza delle cose, del mondo, dell'universo. Il dramma nella poesia del Sentimento è dato invece dall'alternarsi di canto e di grido. Lo provoca il bisogno del possesso del tempo — e, negli "Inni", della conoscenza dei rapporti degli uomini tra loro e con Dio —: il paesaggio, la natura, gli uomini, il cosmo (ora posseduti appieno) diventano delle funzioni dirette o indirette del tempo, in armonia o in contrasto con esso.

### 3. IL METRO

Nel passaggio dall'Allegria al Sentimento del Tempo anche il metro di Ungaretti — analogamente alla sintassi e al lessico — si trasforma. Per renderci meglio conto di ciò dovremo, ancora una volta, ricorrere alle varianti, e di nuovo non dovremo guardarle da sole, ma sempre, per l'Allegria, studiarle in rapporto con le poesie del Sentimento che nascono allo stesso tempo delle varianti dell'opera del primo periodo. Un pericolo insidia il diario del poeta, e cioè che l'Allegria (nel corso delle varianti) si accosti troppo e sia sopraffatta dal gusto del Sentimento. Il poeta è però attento a questa insidia e vedremo come la sventerà, come egli purificherà l'Allegria senza contaminarla con modi del Sentimento ch'egli andava allora componendo. È vero che molti dei versi spezzati e scarni dell'Allegria si uniscono in un verso più ampio e così pure tante strofe in una sola. Nel corso delle varianti tutti gli spazi bianchi in mezzo alle singole strofe spariscono, per esempio "Silenzio" che era un'unica strofa spezzettata del '23:

Me ne sono andato una sera  
e dal bastimento

con in cuore un estremo limio di cicala  
strappata all'albero della sua scalmana

avevo visto  
la mia città sparire  
lasciando  
un poco  
un abbraccio di lumi nell'aria torbida  
sospesi

diventa, nel 1943:

Me ne sono andato una sera

Nel cuore durava il limio  
delle cicale

Dal bastimento  
verniciato di bianco  
ho visto  
la mia città sparire  
lasciando  
un poco  
un abbraccio di lumi nell'aria torbida  
sospesi

Con un processo di chiarificazione (durato precisamente venti anni, dal 1923 al 1943) la strofa, già incrinata al suo nascere, si sfascia per raggrupparsi in tre nuove strofe bene omogenee. È un nuovo aspetto della tendenza dell'Allegria a rendere le strofe in blocchi indipendenti tra loro. Siamo davanti al miracolo di uno studio e di un'ispirazione retrospettiva, che sa far sbocciare e fiorire una poesia "in nuce", liberandola dai legami coi quali la gioventù del poeta e l'immediatezza la impedivano di spiegarsi del tutto. Il poeta, fatto saggio dal tempo, vede e comprende il suo primo libro e lo ricrea liberato e purificato e, soprattutto, senza compromessi col secondo libro, il Sentimento, ch'egli andava creando: dal diario immediato delle prime stesure, nasce a poco a poco quello poetico. E abbiamo cento altri esempi della scoperta della mosaicità dell'Allegria, così "Tramonto", nel 1931 suonava ancora:

Il carnato del cielo

sveglia oasi

al nomade d'amore

E, nel 1943, diventerà:

Il carnato del cielo  
sveglia oasi  
al nomade d'amore

Con l'eliminazione degli spazi bianchi, la strofa diventa omogenea. Altre volte il poeta raggiunge lo stesso scopo, con un processo, apparentemente, contrario; per esempio, diceva in "Distacco", nel 1916:

Il raro bene che mi nasce  
così piano mi nasce  
e quando ha durato  
così insensibilmente  
s'è spento

Nel 1943, il poeta si accorge dei due tempi che formano la strofa, in dissonanza con la semplicità e l'unità strofica della *Allegria*, ed eccolo dividere:

Il raro bene che mi nasce  
così piano mi nasce

E quando ha durato  
così insensibilmente s'è spento

Se le strofe, nel corso delle varianti, si raggruppano in tante unità distinte tra di loro, anche le singole parole accusano una analoga proprietà. E la riscontriamo, già spiccata, nelle prime poesie dell'*Allegria*, nelle chiuse di „Noia”

Guardo le teste dei brumisti  
nel mezzo sonno  
tentennare

e di "Levante":

Di sabato sera a quest'ora

Ebrei

laggiù

portano via

i loro morti

nell'imbuto di chiocciola

tentennamenti

di vicoli

lumi

Confusa acqua

come il chiasso di poppa che odo

dentro l'ombra

del

sonno

Questo spezzettamento nasce, qui, da uno stato di sonnolenza, in cui le parole — non solo sostantivo e eggettivo, ma, in ultimo, anche la preposizione —, perduto ogni valore connettivo, si isolano. La catena della frase si rompe, come la volontà che si affievolisce e muore nel sonno. Volere vedere ad ogni costo un ritorno di Ungaretti al verso tradizionale, nelle varianti di *Allegria*, è il tentativo di creare una leggenda inutile e contro lo spirito stesso del primo libro del diario. Lo tenta il De Robertis: "Ecco il quinario ("come un — fruscio", "scogliere — il canto", "offre — allibita"); il settenario ("ora — il sereno è chiuso", "dentro l'ombra — del — sonno", ... "che mi calca e mi — preme col suo — fievole tatto"); l'endecasillabo ("il cielo pone in capo — ai minareti", "ora son ubriaco — d'universo"...); il novenario ("nel mezzo sonno — tentennare" ...). — e conclude De Robertis — Il lettore cercherà da sé il resto: quei quaternari, quei senari, quegli ottonari. E troverà, anche qui, nella libertà la legge". Ma il lettore non cascherà, come il critico, nel gusto del Sentimento, così come non lo fece — e si guardò bene dal farlo — il poeta nei lunghi anni di tormento formale. Un dubbio lo ha anche il critico, che si riprende: "Facile dirlo: che questo è un arbitrio, arbitrio nostro, e del nostro orecchio magistrale, o abitudinario; e che offende così ciò che è inerente alla poesia di Ungaretti, la solitudine e l'innocenza

della parola, si turba e mescola la verginità dei ritmi nativi. Ma (e qui abbiamo la fonte dell'errore del De Robertis) quante volte Ungaretti stesso unifica dove prima aveva diviso ("mi sono chinato — a ricevere" = "mi sono chinato 'a ricevere" (si assisterebbe alla creazione di un novenario, secondo la conclusione tratta in precedenza dal critico) "duemil'anni — forse" = "due-mil'anni forse"; "di gente mia — campagnola" = "di gente mia campagnola"; "di grilli — che mi raggiunge" = "di grilli che mi raggiunge" ...). E — continua De Robertis — l'esempio forse più splendido ci è offerto da "Preghiera", che chiude l'Allegria (chiude l'Allegria e anticipa il Sentimento), di quella "Preghiera" ritrascritta tutta secondo il gusto del Sentimento, con quei folgoranti annunci di nuove armonie, con quegli endecasillabi come diamanti, di qualità pura". Diremo noi che, di tutte le poesie dell'Allegria, solo l'ultima, "Preghiera" si prestava ad essere trascritta secondo il gusto del Sentimento: essa è poesia di transizione del significativo capitolo "Prime" del 1919, che è compreso in parte nell'uno, in parte nell'altro libro, ai quali fa da anello di congiunzione, e perciò anche il poeta la trascrive. Quanto all'unificazione di versi di altre poesie, essa è solo parziale: i versi divisi, nel corso delle varianti sono altrettanto numerosi, così, in "Silenzio", "con un estremo limio di cicala" = "Nel cuore durava il limio / delle cicale"; in "Annientamento", il verso "di malato" diventa "di" (verso a sé); in "Perchè", "dell'improvvisata strada di guerra" = "dell'improvvisata strada / di guerra"; in "Giugno", "come una pantera" = "come una / pantera". E, oltre a questi e a molti altri esempi di spezzettamento del verso nelle varianti, abbiamo poi gli innumerevoli versi spezzettati in parole o gruppi minimi di parole, conservati attraverso tutte le varianti, così in tutta la seconda metà del capitolo "Porto Sepolto", in tutto quelle dei "Naufragi", in tutto "Girovago" (fanno più della metà, e la metà migliore, dell'Allegria). No, Ungaretti non unisce soltanto, spezza anche i versi dell'Allegria, o li conserva spezzati nel corso delle varianti. Il verso dell'Allegria non tende al metro tradizionale, ma — come la strofa — tende solo alla nettezza (o purezza, se vogliamo), all'unità. "È che trovato una volta l'accordo tra idea e ritmo, misurata idealmente la durata delle pause, a Ungaretti non

ripugnò più allora una trascrizione, se pur sempre netta, più unita." Ed è il De Robertis stesso che lo dice. Resta solo da dire: che nettezza e unità sono la stessa cosa. Dalle due contrarie operazioni, di allungamento e di raccorciamento del verso, nasce, nel corso delle varianti, una strofa più mobile, perchè la monotonia delle parole una sotto l'altra è rotta: subentra un giuoco di versi lunghi e versi brevi, a tutto vantaggio della loro unità e del ritmo della strofa. Basti un esempio lampante, da "Giugno" del 1917:

E socchiuderai  
le palpebre  
e vedremo  
il nostro amore  
reclinarsi  
dolce  
come la sera  
mentre sopraggiunge  
e le mie pupille  
si tufferanno  
nell'orizzonte di bitume  
delle tue iridi

Questa monotona filza di parole si spezza e ricompone, prendendo nuova vita, nel 1943:

Poi  
socchiuderai le palpebre

Vedremo il nostro amore reclinarsi  
come sera

Poi vedrò  
rasserenato  
nell'orizzonte di bitume  
delle tue iridi morirmi  
le pupille

Non si può dunque parlare di una tendenza all'unificazione dei versi e delle strofe dell'Allegria, essa non è che uno dei tanti mezzi dettati dalla legge della nettezza, dell'unità che domina tutto il primo periodo ungarettiano: unità e indipendenza dei singoli versi, delle singole strofe. E una tendenza a versi tradizionali non esiste: non lasciamoci dunque tirare in inganno da "quegli endecasillabi come diamanti, di qualità pura" della "Preghiera", ultima poesia dell'Allegria e appunto "trascritta tutto secondo il gusto del Sentimento". Quello che rimane sono pochi endecasillabi seminati qua e là, nell'Allegria e accoppiati a quaternari, senari, ecc., — versi che già per questi connubi non possono più dirsi tradizionali —; resterebbero poi quei versi che De Robertis unisce, nella sua lettura, e tutti gli altri, che il critico lascia al lettore di unire, facendoli, da ungarettiani che sono, cioè soli, "scavati nel silenzio", tradizionali, con la giustificazione — come vedemmo — insostenibile che Ungaretti unifica nel corso delle varianti. De Robertis crea a torto dei versi lunghi e tradizionali — proprio dove il poeta, nelle varianti, aveva spezzato —, ci aiuta però a tirare una giusta conclusione: i versi brevi dell'Allegria non sono dei veri versi, ma solo le parti del verso emancipate, terse; e la strofa non è che un verso emancipato, terso (unità di movimento e d'immagine), se pure spezzettato nei suoi elementi. Ragioni ritmiche (i silenzi ben marcati) e visive — la poesia, negli ultimi secoli, è più letta che ascoltata — e soprattutto la mancanza di punteggiatura sono le sole cause di questa scrittura, oltre naturalmente al fatto che una strofa scritta, col suo vero valore di verso, su una sola linea diventa un arduo problema tipografico: lì abbiamo anche questi esperimenti, in "Prime" alla fine del libro ("L'Affricano a Parigi", "Ironia", "Lucca", "Scoperta della donna"). Essi stanno a dimostrare che Ungaretti ha scoperto la vera natura metrica dell'Allegria: non tendenza a versi lunghi e tradizionali, ma versi (o brani) a respiro lunghissimo e affannoso. Ecco l'inizio di "Lucca": "A casa mia, in Egitto, dopo cena, recitato il rosario, mia madre ci parlava di questi posti". Più che un verso, perchè privo dell'unità ritmica propria del verso, è un brano di prosa: basta però fare astrazione della veste tipografica, non guardarlo, ma leggerlo, e scopriremo subito la strofa tipica del-

l'Allegria. Nel 1915, Ungaretti avrebbe di certo scritto così (una parola sotto l'altra):

A casa mia  
in Egitto  
dopo cena  
recitato  
il rosario  
mia madre  
ci parlava  
di questi  
posti

Fino al 1943 la strofa — per le ragioni di cui dicemmo — si sarebbe trasformata:

A casa mia in Egitto  
dopo cena  
recitato il rosario  
mia madre  
ci parlava di  
questi  
posti

e forse anche:

A casa mia in Egitto  
dopo cena  
recitavo il rosario  
  
Mia madre ci parlava  
di  
questi posti

E queste sono tre, delle tante possibilità di lettura del verso-brano di "Prime" dell'Allegria. Gli è che nel 1919 il poeta vede chiaramente la struttura metrica dell'Allegria e cerca di ridarla con una nuova scrittura: non più solo a spazi, ma a

spazi e punteggiatura. E questo è il primo e il solo passo verso la tradizione. Siamo ora alle soglie del Sentimento, in quel caotico periodo dell'immediato dopoguerra (il ricorso all'immediato anteguerra è evidente). Il poeta cerca di esprimere un nuovo sentimento con una nuova tecnica: nascono quelle "Prime" raccolte metà a chiusura dell'Allegria, e l'altra metà ad apertura del Sentimento. In esse spira un vento nuovo, che porta, nell'Allegria, i famosi endecasillabi di "Preghiera", e una nuova stroficità al Sentimento che sta nascendo. Già nella prima lirica, "O notte", c'è la ricerca di un verso più complesso, di una strofa che sia tale, (e non più un verso spezzettato), che canti. La strofa rimane però ancora isolata; la poesia resta nel gusto dell'Allegria per la brevità delle strofe e i rapidi passaggi da un soggetto all'altro. La seconda lirica del Sentimento, "Paesaggio" è un tentativo di poesia scritta a brani, come in "Prime" dell'Allegria. Ma qui si sente il bisogno di una costruzione più complessa, la divisione della lirica in quattro momenti: Mattino, Meriggio, Sera, Notte. E questa struttura sarà anche nella poesia che segue, "Le stagioni". La quadripartizione ritornerà nella "Pietà"; la struttura di divisione drammatica — ogni strofa detta da un nuovo personaggio — nascerà, per alcune poesie, ma solo nelle varianti del 1925 e '27 (Ricordo d'Africa, Una colomba, Apollo, D'agosto, Ogni grigio, Lido, Leda), alle quali non sopravviverà. Un'altra novità di costruzione, nel Sentimento, è l'uso dei caratteri corsivi, cioè anche una suddivisione o articolazione, delle strofe, con l'introduzione di una nuova atmosfera, di una nuova tonalità. Le strofe in corsivo (in "Le Stagioni", "Ti svelerà" e "Il capitano"), e i versi tra parentesi (in "Ricordo d'Africa", "L'isola", "Inno alla morte", "Fine di Crono", "Il capitano", "Canto secondo" e in "Canto") evocano improvvisamente un nuovo mondo nella memoria, nel ricordo, creano un canto a più voci che s'intercalano. La poesia di Ungaretti così trattenuta dallo spezzettamento del verso in Allegria, si fa, nel Sentimento, liquida e fluente. La punteggiatura subentra alle interruzioni e agli a capo a dà un nuovo, più mobile e complesso ritmo alla lirica. Il verso non è più parola scavata nell'abisso del silenzio, ma scorre senza più soste e salti, non più nucleo evocatore, ma linea di evocazione. La strofa, non è

più verso spezzettato, ma viene a prendere una nuova unità di tono. Il poeta è finalmente riuscito a conquistare il verso, il suo tormento formale vale ora soprattutto per la strofa in sé e per la sua funzione strutturale nella poesia. E questa estrema attenzione provoca una tendenza nuova e pericolosa nella poesia: l'emancipazione del verso. Le varianti stanno a testimonianza e illustrazione di ciò: vedemmo nell'Allegria come il tormento formale si accentrasse sulle parole — spostamenti, tagli, aggiunte nell'ambito della strofa (e strofa per l'Allegria vuol dire verso o brano lirico) —, nel Sentimento la parola si scioglie nel verso (così che esso si fa vero verso, non più frammento suo), e il verso si emancipa, e, diventato unità, acquista indipendenza. Abbiamo così decine di casi di un verso che passa tale e quale da un posto all'altro nella poesia, o addirittura da una poesia all'altra. Abbiamo degli interi gruppi di versi che si staccano da una lirica per formarne una nuova, o parte di essa. Questa emancipazione e migrazione di versi è tipica per tutto il Sentimento fino alla "Pietà". Dopo, il verso si placa; nasce per il poeta un nuovo orientamento, la crisi che lo sovrasta gli dà una nuova immediatezza, una nuova coscienza poetica. Il primo degli Inni, "Danni con fantasia", è l'ultima conseguenza dell'emancipazione del verso: ben 14 versi provengono da "Sirene" del capitolo "Prime". Dopo irrompe una nuova vita nell'animo del poeta, nasce "La Pietà", e con essa il dramma. Il verso perde la sua libertà migratoria per acquistare una nuova energia espressiva in più stretto rapporto con gli altri versi di una poesia. Il diario, che era cominciato con la rivoluzione emancipatrice della parola, in Allegria, e aveva raggiunto, attraverso il periodo sperimentale di "Prime", l'emancipazione del verso, entra ora, con gli Inni, in una crisi, dalla quale scaturirà e si affermerà una nuova, più vasta e complessa unità di costruzione. L'emancipazione (o liberazione) della parola dapprima, del verso poi — e in parte della strofa, come vedremo — avrebbe inesorabilmente portato all'emancipazione della poesia, a una poesia fredda insomma, senza più legame personale e umano. A questo pericolo il poeta reagisce con "La Pietà", così umana (quasi troppo esuberante di umanità, per la sua grande immediatezza e presenza). Solo ora comprendiamo appieno la confessione dram-

matica della "Pietà": "E mi sento esiliato in mezzo agli uomini".

Ho popolato di nomi il silenzio.

Ho fatto e pezzi cuore e mente  
Per cadere in servitù di parole?

Regno sopra fantasmi

Anche la strofa nel Sentimento ha la tendenza all'emancipazione, ma per essa il pericolo è lontano: essa sopporta un grado di emancipazione molto più alto di quello della parola e del verso (Una strofa di canzone, o un'ottava sono sempre più indipendenti di uno dei loro endecasillabi o settenari, o addirittura di un emistichio). Nelle varianti del Sentimento abbiamo tre movimenti successivi: dal 1919 al 1923, il poeta cerca la strofa lunga, complessa e l'endecasillabo ad ogni costo. Dopo regna la tendenza contraria, e cioè lo spezzettamento — similmente al gusto dell'Allegria, ma con calcolato accento drammatico —, abbiamo così quei frammenti di dramma (nelle varianti del 1925, '27, di Ricordo d'Affrica, Una colomba, Apollo, D'agosto, Ogni grigio, Lido, Leda), in cui le strofette erano messe in bocca a diversi personaggi mitici; e abbiamo lo spezzettamento in strofette (separate da spazio e arterisco) di "Sirene" (varianti del '28 e '37), la quale da due strofe complesse del 1923, si divide in ben 16 strofe o frammenti di esse, perchè le strofe divise dagli asterischi sono solo otto); eccone l'inizio:

Arsura, perchè muti le apparenze?

Prima ch'io tocchi meta,  
O leggiadra, ti geli.

Ecco, non ancora deluso,  
A un altro sogno, già m'avvinci.

\*

Crudele, tu nudi le idee.

\*

Mente funesta.

So che turbi amore, e non t'amo.

Ma non ho requie,

Rinnuovo la salita

\*

Quale segreto eterno

In te, malfida, mi fa gola?

\*

Dimmi, perchè m'accuori?

Non saprò mai

Come mi giuochi.

Nel 1943, "Sirene" riprenderà — se pure tutte trasformate — le due strofe complesse del 1923, per quel terzo movimento di ritorno a una stroficità complessa, dal quale nasce l'ultima trascrizione (o modo di lettura) ungarettiana, quella dell'edizione Mondadori del 1943. Nel corso delle varianti, dopo la crisi che portò agli Inni, Ungaretti va creando, anche per il Sentimento, una severa unità di strofa. Le strofe a più soggetti (o prospettive) si purificano dividendosi. Non c'è più un punto finale in mezzo alla strofa (salvo due sole eccezioni, in "Di sera" e nel "Capitano"); ma, anche le strofe divise solo dallo spazio e non dal punto finale (salvo poche eccezioni) si uniscono. La strofa ungarettiana del Sentimento si chiude insomma col punto fermo. Il discorso si accentra nella strofa e, solo nel Sentimento, essa nasce come tempo lirico unito e ben delimitato dalla piega uniforme del pensiero e da una punteggiatura accurata e propria.

Solo nella "Pietà" notiamo, nelle prime tre parti, uno spezzettamento drammatico delle strofe — ogni domanda, ogni confessione è chiusa tra due silenzi di affanno, di attesa come della risposta di Dio); nell'ultima parte il dramma si placa e la strofa si ricompone. Abbiamo parlato di omogeneità, di nettezza della strofa del Sentimento, ecco alcuni esempi di strofe che, nel

corso delle varianti, si fanno bene tornite e leggere: Nel 1927, nascevano nella "Fine di Crono" questi versi:

Fuliggine lilla corona i monti,  
fu l'ultimo grido a smarrirsi.

Ed ecco, nel 1933, nascere dalla strofa a due tempi, due strofe, unite però ancora dalla virgola:

Fuliggine lilla corona i monti,  
Fu l'ultimo grido a smarrirsi.

Finalmente, nel '36, abbiamo la divisione netta delle due strofe:

Una fuligine lilla  
Corona il monti.

Fu l'ultimo grido a smarrirsi.

E nella lettura ultima, del 1943, i due tempi resteranno bene distinti e fissati:

Una fuligine  
Lilla corona i monti.

Fu l'ultimo grido a smarrirsi.

Notiamo, i ritocchi formali, anche nel Sentimento, per la parola (fuliggine — una fuligine) e per i silenzi (Fuliggine lilla corona i monti — Una fuligine lilla / Corona i monti — Una fuligine / Lilla corona i monti). Ricordiamo pure i ritocchi di punteggiatura e gli esperimenti grafici — per esempio, gli asterischi tra strofa e strofa, la rottura del verso data graficamente, come in "Leda" 1925:

"calda ancora,  
che già tutta vacilla".

E accenniamo infine all'introduzione — cominciata nel 1927, ma non applicata definitivamente per tutte le poesie del Sentimento che dal 1933 in poi — della maiuscola per le lettere iniziali dei versi. Ecco ancora un esempio di strofa a tre tempi che si purifica suddividendosi, l'inizio di "Alla noia": nel 1923, Ungaretti, tutto preso dalla ricerca formale del periodo transitorio di "Prime", scrive,

Notti fluenti ma senza desio  
quando nel mezzo d'un folto risorse  
l'esile corpo verso cui m'avvio  
Le tralucea la mano che mi porse  
che s'allontana quanto vo vicino  
Eccomi perso in queste vane corse  
E non impreco supplico il destino  
ch'ella non arda mai gli anni che mino

È cercata una nuova via col passaggio dalla strofa-verso, semplice e spezzettata dell'Allegria a una strofa più complessa, per mezzo del tradizionale endecasillabo rimato: qui era quasi già un'ottava, a b a b c b c c (ottava: a b a b a b c c).

Parlando altrove di questa variante, facemmo già notare che pochi versi sono riusciti, che la strofa è troppo insidiata dalle scorie e dai riempitivi, concessioni al metro e alla rima ("desio" parola di quel vecchio armamentario poetico, che proprio Ungaretti, con l'Allegria, aveva superato: "mino" (minare gli anni), infelice e oscuro barocchismo; "che s'allontana quanto vo vicino", verso senza energia e ritmicamente pallidissimo sono delle concessioni alla rima e al metro, come pure il retorico "e non impreco supplico il destino"). Il poeta si accorge ben presto dei tre tempi che compongono quella strofa, ed eccolo darle — coi punti fermi — una tripartizione; comincia pure a sentire le zeppe, le dissonanze di alcuni di quegli endecasillabi, e li rompe:

Erano notti quiete  
quando in una trama risorse

quel corpo acerbo verso cui m'avvio.  
Lucevole la mano che mi porse  
che s'allontana quanto vo vicino.  
Eccomi perso in queste vane corse.

Finalmente, nel 1943, la coscienza del senso strofico del Sentimento farà suddividere la strofa nei suoi tre momenti:

Quiete, quando risorse in una trama  
Il corpo acerbo verso cui m'avvio.

La mano le luceva che mi porse,  
Che di quanto m'avanzo s'allontana.

Eccomi perso in queste vane corse.

Le strofe si sono alleggerite, purificate. A volte, Ungaretti raggiunge per strada opposta la stessa meta: non più con la suddivisione ma con la fusione più intima delle parti della strofa; eccone un esempio: la prima stesura (1927) della seconda strofa dell' "Isola" era

Errando il pensiero da quella  
fiamma vera al simulacro, riprese  
la salita.

Giunse a un prato ove  
l'ombra s'addensava negli occhi  
delle vergini come,  
calando la sera, appiè dell'ulivo.  
Stillavano le fronde  
una pioggia pigra di dardi.  
Qua pecore s'erano appisolate  
sotto il liscio tepore,  
brucavano talaltre  
la coltre luminosa;  
le mani del pastore erano un vetro  
levigato da fioca febbre.

Anche qui cadono le zeppe, nel corso delle varianti (1929, 1930, '33), e con esse anche i tre punti fermi che interrompevano, a torto, il flusso del racconto lirico. Nel 1943, la strofa fluisce finalmente compatta e senza le interruzioni che, lasciando il tempo per la ricaduta nella grezza realtà, nella riflessione, avrebbero potuto rompere l'incanto:

In sé, da simulacro a fiamma vera  
Errando, giunse a un prato ove  
L'ombra negli occhi s'addensava  
Delle vergini come  
Sera appiè degli ulivi;  
Distillavano i rami  
Una pioggia pigra di dardi,  
Qua pecore d'erano appisolate  
Sotto il liscio tepore,  
Altre brucavano  
La coltre luminosa;  
Le mani del pastore erano un vetro  
Levigato di fioca febbre.

Ed ora possiamo dire con sicurezza la differenza tra il metro dell'Allegria e quello del Sentimento. Nel primo libro del diario regna la dispersione e l'isolamento della parola. Essa resta sola (col suo significato ben delimitato) nell'abisso del silenzio; la strofa non è che un verso frastagliato nei suoi elementi. Nel Sentimento, la parola perde il peso della realtà, che essa solitamente delimita, diventa liquida e scorre fondendosi nel verso. Ed è perciò che per il Sentimento si può parlare di una rinascita dei versi tradizionali. Nell'Allegria il poeta dice — direi quasi, sonda con parole isolate il silenzio —, nel Sentimento del Tempo (se si eccettuano le prime tre parti della "Pietà" e pochi altri versi o "gridi", essenzialmente drammatici) il poeta canta. Nel primo periodo la parola con tutto il peso della realtà che essa delimita cerca una eco smaterializzatrice e liberatrice nel silenzio; e la presenza del poeta in tutta la sua realtà (i tanti verbi coniugati alla prima persona, il paesaggio

immediato, l'azione da diario) quasi ci opprime. Nel Sentimento la parola si dilata, perde il suo peso e riempie il silenzio: il suono si fonde con l'immagine, il pensiero col sentimento: il poeta è presente, ma dietro il velo dell'immagine; soggetto e oggetto, realtà e sogno trovano una sintesi superiore nel canto.

#### 4. SIGNIFICATO DI UNGARETTI

Nel 1943, Ungaretti comincia la pubblicazione di tutta la sua opera sotto il titolo di VITA D'UN UOMO. Sono le sue poesie, le sue traduzioni (Shakespeare, Gongora, Mallarmé e Blake) e le sue prose. Fin'ora — 1947 — sono usciti i primi quattro volumi: I L'Allegria, II Il Sentimento del Tempo, III Poesie disperse (col prezioso apparato delle varianti dei primi due libri, a cura di G. De Robertis) e IV 40 Sonetti di Shakespeare (il primo volume delle traduzioni). Di volta in volta, l'editore Mondadori, annuncia un nuovo piano delle opere in preparazione — sintomo del lavoro che assilla il poeta per la costruzione complessiva dell'opera sua —; così, nel 1943, il quinto e il sesto volume avrebbero dovuto essere "Penultima stagione" e "Diario", nel 1945 si annunciavano due volumi di "Traduzioni" e il settimo e l'ottavo sarebbero stati "Penultima stagione" e "Il Dolore". Nel 1946 si annunciava il settimo volume col nuovo titolo di "Terra promessa", e si promettevano, nella stessa collezione mondadoriana dello "Specchio", cinque volumi di prosa ungarettiana: "Scritti di viaggio e di letteratura". È insomma in Ungaretti il desiderio di crearsi un monumento e un'unità di tutta la sua opera. E quanto l'unità sia difficile, per il nostro poeta, stanno a mostrarlo — oltre che alle innumerevoli varianti tendenti all'unità di stile di ogni singolo libro — proprio questi progetti della VITA D'UN UOMO, fatti e rifatti con così grande insistenza. Ma se anche l'unità di stile, nel quadro di ogni singolo libro, è raggiunta appieno — basta leggere una qualsiasi poesia di Ungaretti (nella sua ultima variante) per poterla subito classificare con sicurezza nell'uno o nell'altro libro — l'unità d'ispirazione è molto relativa, forse impossibile per un poeta moderno. L'opera ungarettiana si svolge drammaticamente in un continuo tormento formale (varianti) e con una continua

trasformazione spirituale — già i titoli lo dicono: *L'Allegria*, *Il Sentimento del Tempo*, *Il Dolore* —. E viene da pensare al *Canzoniere* del Petrarca, che è pure un diario nella memoria: ma il *Canzoniere* è come un immenso quadro, immobile nella riflessione del poeta, l'opera lirica di Ungaretti è invece una successione di quadri, divisa in tante sequenze quanti sono i capitoli, ognuna con una propria unità di tono e di colore; e la differenza tra la parte del *Canzoniere* — se la si volesse ad ogni costo cercare — in vita e quella in morte di Madonna Laura è di molto minore di quella tra *l'Allegria* e *il Sentimento*, e perfino di quella tra un capitolo e l'altro di uno stesso libro di Ungaretti.

Nella prima parte del nostro saggio vedemmo come il "diario" sia fatto di gradini di sviluppo spirituale ascendenti e discendenti, e nella seconda parte penetrammo, attraverso lo studio delle varianti, la continua metamorfosi formale. Per spiegarci meglio questo fenomeno, di un poeta che, attraverso l'opera stessa, gira e rigira e si dimena in problemi spirituali e formali, dovremo pensare anche al tempo in cui questa opera nacque: prima guerra mondiale, poi vent'anni di preparazione — volontaria o involontaria — alla seconda grande guerra. Questi tre fatti bastano a definire la nostra epoca, come una stagione di acutissima crisi. E crisi vuol sempre dire sconvolgimento dei valori, siano essi spirituali, o morali, o politici, o economici, cioè, detto con una sola parola: umani. E dice bene Mario Luzi, in *Trivium V-3* (1947), che i poeti moderni, Ungaretti in testa (e secondo il Luzi a differenza dei modernissimi), "attraverso a se stessi, hanno, per così dire, proceduto a una definizione o a una riscoperta dell'uomo". Ungaretti — e con lui tutti i poeti di questa prima metà del secolo XX — si trova infatti a dovere ristudiare l'uomo. I poeti moderni (lirici e prosatori) si sentono insomma investiti di un nuovo compito, e la natura di questo essendo analitica per eccellenza, ecco la poesia moderna essere analitica e frammentaria nel suo svolgimento, perciò slegata, in apparenza con molti aspetti contraddittori, insoddisfatta di sé stessa. D'Annunzio — e sembra incredibile — fu l'ultimo poeta sicuro di sé, del cosmo, dei rapporti degli uomini tra loro e col cosmo: egli seppe ancora cercare di creare un uomo nuovo, una natura oggettiva e un se stesso concreto.

Se non vi riuscì che in parte è proprio perchè, non avendo tenuto conto del suo tempo, gli venne direi quasi, a mancare il terreno sotto i piedi. Coi crepuscolari la vana perchè anacronistica diga gettata dal D'Annunzio si sfascia. Lo sgretolamento del vecchio mondo — già nel Pascoli ne erano chiari segni — appare in tutta la sua realtà. Muore la sicurezza degli esseri, delle cose e dei rapporti tra di essi, si affaccia il *dubbio* per regnare sovrano. E il dubbio, molla dell'analisi, è l'atmosfera che grava sull'Allegria (dubbio delle cose, degli uomini) e sul Sentimento (dubbio di se stesso, dei rapporti con Dio). Da questa atmosfera che pone l'uomo nudo e solo alla ricerca della sua dignità o della sua miseria, possiamo spiegare la novità dei rapporti e dello stile di Ungaretti. Prendiamo due famose quartine del Carducci:

La nebbie agli irti colli  
piovigginando sale  
e sotto il maestrale  
urla e biancheggia il mar.

Tra le rossastre nubi  
stormi d'uccelli neri  
com'esuli pensieri  
nel vespero migrar.

Vediamo come ogni cosa è al proprio posto, con la propria distinta funzione: la nebbia che sale ai colli piovigginando, gli stormi di uccelli neri che migrano tra le nubi rossastre della sera. C'è, è vero la similitudine degli uccelli-pensieri, ma niente di metafisico e di strano: gli uccelli restano tali e il "come" e il nuovo verso li dividono chiaramente dai pensieri. Le parole non sono deformate nel loro valore oggettivo, servono solo a far rimbalzare il pensiero. Notiamo come gli aggettivi — in Carducci vengono spesso prima del nome — non dilatino la realtà oggettiva del sostantivo (anche quegli "uccelli neri", il "neri" non trasforma gli uccelli, anzi li inchioda ancor più alla loro realtà, quasi dando loro un nome delimitatore, "corvo" per esempio, che li distingue dal vago "uccelli"). E così è di tutti gli aggettivi carducciani; ecco un altro esempio (evitiamo a

bella posta gli esempi epici, perchè troppo evidenti, tratto dal "Mezzogiorno alpino":

Nel gran cerchio de l'alpi su l'granito  
squallido e scialbo, 'su' ghiacciai cadenti,  
regna sereno intenso ed infinito  
nel suo grande silenzio il mezzodì.

Pini ed abeti senza aura di venti  
si drizzano nel sol che gli penétra,  
sola garrisce in picciol suon di cetra  
l'acqua che tenue tra i sassi fluì.

Abbiamo la natura, e non è una natura da cartolina, è smaterializzata, vivificata dagli innumerevoli aggettivi, dai verbi. Ed è natura oggettiva, che sta a sé senza alcuna fluttuazione di rapporti sconcertanti e segreti. Gli aggettivi non hanno che funzione delimitatrice, dànno cioè dimensioni, forma, colore, movimento all'oggetto, senza voler trascenderlo, anzi vogliono proprio tenerlo il più possibile nei suoi limiti di spazio e di tempo. Rileggiamo ora "A riposo" del primo Ungaretti:

Chi mi accompagnerà pei campi

Il sole si semina in diamanti  
di gocciole d'acqua  
sull'erba flessuosa

Resto docile  
all'inclinazione  
dell'universo sereno

Si dilatano le montagne

in sorsi d'ombra lilla  
e vagano col cielo

Su alla volta lieve  
l'incanto è troncato

E piombo in me

E m'oscuro in un mio nido

Qui i verbi e gli aggettivi e i sostantivi stessi tendono a trascendere la natura e l'uomo e l'universo: "il sole si semina", "le montagne si dilatano", e "vagano"; non "verde erba" e "nemmeno "flessuosa erba" ma "erba flessuosa" che dà spiccato accento alla elasticità quasi voluttuosa — la musica stessa della parola — dell'erba, e non all'erba, nella sua presenza materiale. L'erba esce così dalla sua orbita per partecipare e fondersi con quella dell'uomo e dell'universo. Così è per le montagne, così per i pensieri del poeta. In Ungaretti, non essendo l'uomo ancora definito, nemmeno la natura può vivere a sé (essere cioè definita), ma deve per forza farsi mezzo, elemento della ricerca dell'uomo. E ancora un altro esempio, stavolta del secondo Ungaretti, dall'"Isola". Ci troviamo in una situazione analoga: il sole che batte sull'erba.

Distillavano i rami  
Una pioggia pigra di dardi,  
Qua pecore s'erano appisolate  
Sotto il liscio tepore,  
Altre brucavano  
La coltre luminosa;  
Le mani del pastore erano un vetro  
Levigato di fioca febbre.

Qui la fusione cosmica sembra completa; ci si sente davvero in un altro mondo, pur avendone la coscienza di averlo già vissuto, se pure solo in momenti irreali e unici. La sera è data dalla luce, da una tiepida luce che rende tutto trasparente e impalpabile. I raggi del sole, quasi si solidificano e acquistano una realtà superiore in "pioggia pigra di dardi", l'erba si fa luce "la coltre luminosa", le mani del pastore diventano diafane "un vetro", pur restando calde e lisce nella loro essenza non solo alla superficie, ma anche internamente "levigato di fioca febbre". Il quadro non è veduto e dipinto, ma sentito; non

abbiamo nemmeno il pastore con tutto il suo peso inutile, ma solo le sue diafane mani, simbolico segno della guida: si dice che Ungaretti procede con "tocchi essenziali", sarebbe meglio dire che nel sua poesia ogni elemento (natura, miti, Dio) non ha altro senso che come mezzo di definizione dell'uomo. Ogni cosa darà così solo quel tanto di sé che occorre e che si addice alla penetrazione della condizione umana. Da qui nascono la stranezza, l'oscurità e le "ombre" del mondo dell'Allegria e del Sentimento. Anche un confronto col Pascoli, sulle prime, darebbe risultati simili a quelli raggiunti col Carducci: la poetica è ancora oggettiva, cioè discorsiva, delimitatrice dell'oggetto. Eppure guardando più da vicino il Pascoli ci imbattiamo in belle sorprese; ecco "Il lampo":

E cielo e terra si mostrò qual era:

la terra ansante, livida, in sussulto;  
il cielo ingombro, tragico, disfatto:  
bianca bianca nel tacito tumulto  
una casa apparì sparì d'un tratto;  
come un occhio, che, largo, esterrefatto,  
s'aprì si chiuse, nella notte nera.

Qui è già nella insolita punteggiatura, nella piega del pensiero e nella sintassi la volontà, il presagio di trasformazione nel senso nuovo, la ricerca di nuovi rapporti. Più avanti nell'opera del Pascoli avremo dei veri guizzi verso la nuova poesia, verso Ungaretti, così nel finale di "Digitale purpurea":

L'aria soffiava luce di baleni  
silenziosi. M'inoltrai leggiera,  
cauta, su per i molli terrapieni  
erbosì. I piedi mi tenea la folta  
erba.

L'aria che "soffia luce", l'inoltrarsi "leggiero" della donna "su per i molli terrapieni / erbosi", "la folta / erba" — che ritiene i piedi, tutta questa atmosfera è già una nuova

e fresca realtà di rapporti. E nei Poemi Conviviali abbiamo degli esempi ancora più lampanti, così già nella poesia iniziale, Solon:

Mugghia il vento, strepita tra le forre  
su le quercie gettasi ... Il mio non sembra  
che un tremore, ma è l'amore, e corre,  
spossa le membra!

Gli sbalzi analogici e sintattici sono già Ungaretti; e dalla seconda, Il cieco di Chio:

Ed ecco io vidi alla mia destra un folto  
bosco d'antichi roveri, che al giogo  
parea del monte salir su, cantando  
a quando a quando con un improvviso  
lancio discorde delle mille braccia.

E in "Alexandros":

Egli ode belve fremere lontano,  
egli ode forze incognite, incessanti,  
passargli a fronte dell'immenso piano,

come trotto di mandre d'elefanti.

Se nel Pascoli vediamo già la possibilità di Ungaretti, nel D'Annunzio troviamo pure delle movenze di "uomo di pena", ma esse restano tutte esteriori: l'atteggiamento-base non è moderno — saremmo tentati di dire anche "non sincero" —. D'Annunzio sta al Pascoli come il Monti al Leopardi. D'Annunzio, che ha pure raggiunto a volte la poesia, non sarà mai poeta, ma un eterno dilettante: il suo giuoco è sempre scoperto, senza segreti (anche per questo egli sente il bisogno di crearsi degli scenari di segreti). In lui non c'è possibilità di redenzione, non ce n'è nemmeno il bisogno, perchè non c'è "resistenza" in lui, il dramma scivola sempre alla superficie, nel solo dominio dei sensi. La sua poesia ha bisogno del gesto, è teatrale, ha bisogno

della musica delle sue parole per agire su di noi. Eccone un esempio, tolto dal "Novilunio":

Novilunio di settembre!  
Nell'aria lontana  
il viso della creatura  
celeste ha nome  
Luna, trasparente come  
la medusa marina,  
come la brina nell'alba,  
labile come  
la schiuma su la sabbia,  
la neve sull'acqua,  
pallido come  
il piacere  
su l'origliere,  
pallido s'inclina  
e smuore e langue  
con una collana  
sotto il mento sì chiara  
che l'oscura:  
silenzioso viso esangue  
della creatura  
celeste che ha nome Luna,  
cui sotto il mento s'incurva  
una collana  
sì chiara che l'offusca,  
nell'aria lontana  
ov'ebbe nome Diana  
tra le ninfe eterne,  
ov'ebbe nome Selene  
dalle bianche braccia  
quando amava quel pastore  
giovinetto Endimione  
che tra le bianche braccia  
dormiva sempre ... —

Quale funzione hanno qui le similitudini (con tutti quei "come" insistenti), i verbi e gli aggettivi e le immagini stesse,

se non quella di dare un movimento musicale e una sequenza cinematografica al canto, nei quali il poeta si perde. Essi non trasformano le cose, non danno una nuova sintesi, ma spillano solo un piacere da un ritmo incalzante di danza, giuocano con gli oggetti, coi miti tradizionali, con lo spazio, col tempo. Leggendo D'Annunzio si ha sempre l'impressione che il poeta divaghi, che cioè per mancanza di sincerità e di concentrazione — che sono poi la stessa cosa — si lasci sviare dagli oggetti non del suo mondo, ma di quelli della sua erudizione. Questo naufragio potrebbe destare la nostra compassione, se non sapessimo che esso avviene solo per peccato di superbia. E rare volte il D'Annunzio si salva, come nella "Pioggia nel pineto", e in poche altre liriche di Alcione, in alcune spavalde "ballate" patriottiche. Forse si riscattano pure — ma bisogna procedere con molta cautela — alcune pagine del "Compagno dagli occhi senza cigli" e del "Notturmo"; tutto l'altro è naufragio. La tragedia del D'Annunzio sta proprio nell'impossibilità di sentire una tragedia. Rileggiamo "Preludio" di Ungaretti, che è anche un discorrere con la luna, e ci sentiremo salire a più alti cieli, vicino al Foscolo e al Leopardi:

Magico luna, tanto sei consunta  
Che, rompendo il silenzio,  
Poggi sui vecchi lecci dell'altura,  
Un velo lubrico.

Se pensiamo che tra le due poesie, quella del D'Annunzio e quella di Ungaretti, non trascorre che un quarto di secolo, risalta ancor più la novità e la forza dell'uomo di pena. Con Ungaretti vediamo insomma rifiorire la lirica italiana con una purezza tale e a una tale altezza, raggiunte prima solo dal Leopardi, per esempio, in

Dolce e chiara è la notte e senza vento,  
E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti  
Posa la luna, e di lontan rivela  
Serena ogni montagna.

E dal Foscolo:

Lieta dell'aër tuo veste la Luna  
Di luce limpidissima i tuoi colli  
Per vendemmia festanti e le convalli  
Popolate di case e d'oliveti

e, molti secoli prima questa purezza era stata raggiunta da Dante e dal Petrarca. E ci si stupisce dapprima di vedere Ungaretti continuare, allo stesso tempo due tradizioni, quella moderna di tormentata analisi, inaugurata dal Pascoli, e accettata, con triste ironia, dai crepuscolari, con disorientato attivismo, dai futuristi, e quella classica della poesia nostra e universale. Gli è che spesso alla molla del dubbio che spinge il nostro poeta alla continua ricerca di definizione dell'uomo, si sostituisce la meraviglia. Se la prima conduce al grido, alla pena, la seconda provoca il canto. Quando Ungaretti si sorprende — come dice lui stesso — "in armonia" può stupirsi e purificarsi, e la sua voce è allora catartica, sintesi col mondo e con Dio. Le consolazioni dell'uomo di pena sono insomma quei momenti di felice meraviglia, in cui egli è sottratto, come da mano divina, al compito o alla condanna dell'analisi dell'uomo attraverso se stesso. Solo allora il dramma può placarsi — e con esso il tormento spirituale dei temi o modi di definire l'uomo, e quello formale delle varianti —, la poesia si fa serena, non più esperimento ma esperienza: il poeta non sente allora più il peso dell'enigma del proprio essere. Ma questi momenti sono rari e sempre brevissimi, e il Luzi, a nome dei poeti giovanissimi potrà dire: "In questa poesia così aspramente prevenuta manca la voce dei fenomeni, la voce intrinseca della terra, tanto è occupata tutta dalla presenza ostinata del soggetto e della sua immobile coscienza. Senza abbandono, senza amore se non quello rimandato o teologico proprio degli uomini di grande orgoglio, come potevano essi darci un'immagine o una visione, il senso della presenza o dell'assenza delle cose, l'alternativa fondamentale della vita e della morte, dell'essere e del nulla dentro di noi? Sappiamo bene che per loro era già tutto avvenuto, il tempo congelato, il divenire stesso negato, o riconosciuto in astratto come idea e legge. C'è della

grandezza in chi ha potuto vivere così e operare su queste premesse, e a riconoscerlo serve la nostra ammirazione." E tradurremo noi: nell'Allegria e nel Sentimento tutto è già avvenuto e passato, non resta che l'uomo "ancorato alla propria persona", unico oggetto e soggetto di studio, non si vedono più i rapporti con le cose, con gli altri uomini, con Dio. L'uomo è in esilio, condannato a scrutare se stesso, a non potersi più consolare ricreando dei rapporti, degli esseri, degli oggetti. L'immaginazione è morta, resta solo la memoria; non ci sono che brevi attimi di attonita sorpresa di "sentirsi in armonia". Più dura è poi la ricaduta nella prigione del proprio io, nell'aridità dello stile — "servitù di parole" —, nel tormento formale. E il bilancio del "diario" sarebbe una grande somma di pena nel buio del proprio io, che "fa a pezzi cuore e mente", di fronte a un numero minore di liberazioni. È vero che queste serene illuminazioni bastano da sole a salvare l'opera di Ungaretti, e a fare di lui il maggiore e il più puro lirico del '900, ma il suo diario non è ancora finito, anzi forse la parte più importante si sta pubblicando ora, il terzo libro, "Il dolore", di cui lo stesso Luzi annuncia sorpreso, a conclusione dello studio citato: "Dopo un lungo silenzio, questo intenso e difficile poeta (Ungaretti) ha saputo rinascere da se stesso, nuovo e per certi riguardi inedito. Ciò significa che è intercorso un lungo e tutto segreto lavoro; lavoro di penetrazione che l'ha portato a vivere liberamente e, direi, con naturalezza all'interno del clima che la sua stessa poesia aveva prima determinato. Siamo ora nel più puro dominio del sentimento e dell'interpretazione della vita. Dovremo dire che egli ha ancora una volta saputo intendere le aspirazioni, i fermenti propri di un tempo che anche per lui ha camminato, o che ha investito le proprietà eterne, l'essenza della poesia?" Quanto a noi, che non possediamo che tre poesie posteriori al Sentimento, non possiamo ancora dare una risposta sicura. Una cosa è però certa: in queste poesie l'atmosfera è tutta cambiata. Ungaretti non cerca più, attraverso innumerevoli temi o prospettive, di definire l'uomo, ma esso — e con lui il poeta — sembra definito d'avanzo, fatto ora punto di partenza per una visione unita e compatta del cosmo. Forse il dolore ha definito il poeta: le tre poesie che possediamo hanno un unico tema, il

ricordo del figlio scomparso. Molto probabilmente queste poesie faranno parte del terzo libro, "Il dolore", e forse tutta l'opera avrà, come il Canzoniere del Petrarca, una sola fonte d'ispirazione, nel nostro caso, il ricordo del figlio. Se delle tre nuove poesie di Ungaretti che siamo riusciti a rintracciare, una, "Giorno per giorno" (Boll. d'Informazioni dell'Università di Roma, genn. 1947), è ancora tutta nell'atmosfera del Sentimento, col suo respiro breve che non supera mai la lunghezza del verso, col titolo e il motivo ancora tutto impregnati dalla ricerca del sentimento del tempo, nelle altre due invece spira, più decisamente, un vento nuovo. "Fa dolce" (Fiera Letteraria, 26 dic. 1946) è in endecasillabi sciolti. Questo ci ricorda le poesie di trapasso dall'Allegria al Sentimento — specialmente "Alla noia" — che erano pure, nelle loro prime stesure, in endecasillabi, allora, perfino rimati. Ma una grande differenza passa tra queste poesie: i versi di "Alla noia" erano chiusi, esiliati in sé — nascevano proprio durante la fase di passaggio della parola=unità di respiro dell'Allegria al verso=unità di respiro del Sentimento —, quelli di "Fa dolce" invece si liberano, trabordano, ecco così, nei primi quattro versi, gli "enjambements", ecco i due punti e il punto finale a metà verso.

## FA DOLCE

Fa dolce e forse qui vicino passi  
Dicendo: "questo sole e tanto spazio  
Ti calmino. Nel puro vento udire  
Puoi il tempo camminare e la mia voce.  
Ho in me raccolto a poco a poco e chiuso  
Lo slancio muto della tua speranza.  
Sono per te l'aurora e intatto giorno.

AmMESSo pure che questo muto colloquio tra padre e figlio cada, dopo la quarta strofa, in uno stile retorico e allegorico forse, lo slancio dell'apertura ci meraviglia per la freschezza tutta nuova per Ungaretti: si ha l'impressione che un nuovo mondo stia per nascere. E questo nuovo mondo ce lo annuncerà più decisamente ancora la terza poesia:

## TU TI SPEZZASTI

### I

Le molte, sparse, immani pietre grige,  
Frementi ancora alle segrete fionde  
Di originarie fiamme soffocate  
Od ai terrori di fiumane vergini  
Ruinanti in implacabili carezze,  
Rigide sopra l'abbagliante sabbia  
In un vuoto orizzonte, non rammenti?

E la recline, che s'apriva all'unico  
Raccogliersi dell'ombra nella valle,  
Araucaria, anelando ingigantita,  
Variata in erme fibre d'arduo sasso  
Più delle altre dannate refrattaria,  
Non la rammenti delirante muta,  
Fresca la bocca di farfalle e d'erbe  
Dove dalle radici si tagliava,  
Sopra tre palmi d'un rotondo ciottolo  
In un perfetto bilico  
Magicamente apparsa?

Di ramo in ramo fiorrancino lieve  
Ebbri di meraviglia gli avidi occhi,  
Ne conquistavi la screziata cima  
Tu, musicale bimbo temerario,  
Solo per rivedere all'imo lucido  
D'un fondo e quieto baratro di mare  
Favolose testuggini destarsi.

Della natura estrema la tensione  
E le subacque pompe,  
Funebre mōniti.

### II

Alzavi le braccia come ali  
E ridavi nascita al vento  
Correndo nel peso dell'aria immota.

Mai non si vedeva posare, mai,  
Il tuo lieve piede di danza.

### III

O fuggita e pianta e presente gioia,  
Forse non spezzarti tu non potevi  
In una cecità tanto indurita  
Tu, semplice soffio e cristallo.

Un lampo troppo umano eri per l'empio,  
Selvoso, ronzante,  
Ruggito del sole.

(1939—1945)

Sintomatica per il nuovo atteggiamento di Ungaretti è anche la nota apposta in fondo alla pagina — la lirica è apparsa in "Poesia", Quaderno secondo, II ed. giugno 1945 —. Ecco le spiegazioni che il poeta, per la prima volta, dà ai lettori:

Araucaria (araucaria imbricata) è il pino brasiliano.

Fiorrancino (regulus ignicapillus) è il più piccolo degli uccelletti italiani, dalle tinte varie, con un ciuffo di fuoco. Silenzioso, lieve nel volo, graziosissimo in tutti i suoi atti, da mattina a sera in movimento. Abita il pino, l'abete, il larice o il cipresso.

Il paesaggio è un lontano paesaggio, animato per un attimo da una fragile anima italiana. Animato per sempre, giardino di pietra, da quella dolce anima, nei regni immortali.

Questa nota rivela un nuovo, fresco e concreto rapporto di Ungaretti-uomo con gli altri uomini: egli, rompendo il suo silenzio e per togliere l'ultimo residuo di ermetismo in questi nuovi versi, si rivolge direttamente ai lettori, si apre, spiega. E anche l'annuncio di un nuovo Ungaretti-poeta traspare da questa

annotazione: osserviamo con quale cura, con che amore il poeta dice del "fiorrancino". L'uccelletto è creato minuziosamente in tutta la sua concreta vitalità e allo stesso tempo come simbolo del figlioletto — "è il più piccolo degli uccelletti italiani" (e sentiamo la fragilità, l'innocenza del figlio del poeta), "Silenzioso, lieve nel volo, graziosissimo in tutti i suoi atti, da mattina a sera in movimento" (amorosa descrizione, tutta penetrata di poesia, ammirata critica del figlio scomparso, visto dall'occhio del padre) —. Anche nella nota, che vuol essere puramente scientifico-esplicativa, il poeta non sa più staccarsi dall'oggetto della sua ispirazione. Pure la terza nota, quella sul paesaggio, indica chiaramente la nuova direzione del poeta, verso un mondo solido, compatto, verso un'unità cosmica.

Il nuovo atteggiamento di Ungaretti mette il poeta nella possibilità di partire verso la creazione di un nuovo mondo: e infatti, in questa poesia, la capacità di respiro è aumentata al massimo. I versi trabordano negli altri versi e, cosa nuovissima per Ungaretti, il passaggio da una strofa all'altra avviene ora con naturalezza, senza più sbalzo di altezza di respiro: proprio solo con un discorso — e non con dei frammenti di discorso — può essere creato un mondo organico e vivente. E ora finalmente si può dire anche che Ungaretti usa i versi tradizionali. La poesia è in endecasillabi, un verso è quinario, tre settenari, quattro novenari — tutti versi dispari —, e solo gli ultimi due versi sono senari. (Questi due parisillabi che rompono il respiro e fanno cadere il discorso, stonano, e non ci sorprenderebbe la loro trasformazione — forse in un solo endecasillabo — nella prossima redazione.)

Questo ritorno ai versi tradizionali era necessario, è la sola possibilità, perchè una poesia, diventata finalmente discorso — cioè creatrice di un mondo oggettivo — non cada nella prosa. La conquista dell'endecasillabo per il Sentimento servì alla creazione della misura del verso, ma portò subito alla sua emancipazione e alla conseguente migrazione, all'esilio del verso, chiuso in se stesso. Ora, invece, Ungaretti conquista un nuovo endecasillabo, non più scultoreo ma musicale, non più misura di se stesso, ma del discorso poetico. E così questi nuovi versi non sono più rigidi ma si compenetrano. Per il nuovo Ungaretti sarà

perciò impossibile — nel corso di eventuali varianti — la migrazione del verso da una poesia all'altra, o anche da un luogo all'altro nella stessa poesia. E non solo la metrica e la sintassi confermano questa nostra asserzione, ma la natura stessa di questa nuova poesia. Il passaggio dall'Allegria e il Sentimento al Dolore, essendo una svolta dall'analisi — ricerca dell'essenza dell'uomo — alla sintesi — creazione di un nuovo mondo, se pure solo nel dolore e nel ricordo — implica il trapasso da un mondo sconnesso di larve, di ombre — e perciò necessariamente oscuro, ermetico — a un mondo compatto di esseri e oggetti chiari e concreti. La nuova poesia di Ungaretti non può essere che aperta e a vasto respiro. La prospettiva è totalmente cambiata — direi addirittura capovolta — e dei nuovi rapporti tra gli esseri e le cose dovranno nascere.

Se l'Allegria era la storia e il documento del naufragio — non dimentichiamo che il primo e vero titolo era "Allegria di naufragi" —, dove il poeta, come un naufrago, stava sempre per essere annegare nell'immensità e nell'immediatezza della materia e cercava di salvarsi, proprio come un naufrago a una trave, afferrandosi più stretto alle cose; se il Sentimento era la lotta del poeta, naufrago nel tempo, nell'eternità, solo, piccolo e dubbioso davanti all'Eterno, il Dolore segnerà forse — e lo annunciano le due poesie e la nota — la liberazione del poeta dal baratro dell'immenso, dell'infinito ch'egli sentiva in sé e fuori di sé. Nascerà allora per il poeta un fresco rapporto — se pure solo nel ricordo e nel dolore — con un mondo pacato e sereno, il mondo che l'uomo di pena, nel suo naufragio, aveva già intravisto e agognato:

## DORMIRE

Vorrei imitare  
questo paese  
adagiato  
nel suo camice  
di neve

Santa Maria La Longa il 26 gennaio 1917

## SOGNO

Sa sognato  
stanotte  
una  
piana  
striata  
d'una  
freschezza

In veli  
varianti  
d'azzurro oro  
alga

Vallone il 17 agosto 1917

Sarà dato allora al vecchio poeta di vedere creato quel mondo, per il quale egli implorava: "Non ne posso più di stare murato / Nel desiderio senza amore." "Dio, guarda la nostra debolezza. // Vorremmo una certezza." Potrà insomma il poeta, fatto saggio, credere finalmente alla propria entità umana e affermarla prendendo la distanza che occorre per vedere gli esseri e le cose come tante unità in armonia con la grande unità che tutto comprende: il cosmo, Dio?

Zurigo, estate 1947

# BIBLIOGRAFIA

## Opere

- Il porto Sepolto — (80 esemplari) — Udine, 1917  
La guerre — (80 esemplari) — Parigi, 1919  
Allegria di Naufragi — Vallecchi — Firenze, 1919  
Il Porto Sepolto — E. Serra — La Spezia, 1923  
L'Allegria — Preda — Milano, 1932  
Sentimento del Tempo — Vallecchi — Firenze, 1933  
Sentimento del Tempo — II ed., Novissima — Roma, 1936  
Traduzioni — Novissima — Roma, 1936  
VITA D'UN UOMO (edizione completa definitiva) Collezione "Lo Specchio",  
Mondadori  
usciti:  
I — L'Allegria (1914—1919) — I ed., 1942; II ed. 1945  
II — Sentimento del Tempo (1919—1935) — ed., 1943  
III — Poesie disperse (con una introduzione e l'apparato delle varianti dell'Allegria e del Sentimento a cura di G. De Robertis) — I ed., 1945  
IV — 40 sonetti di Shakespeare (tradotti) — I ed., 1946  
annunciati:  
V — Il dolore  
VI — Gongora e Mallarmé (tradotti)  
VII — William Blake (tradotto)  
VIII — Poesia brasiliana (antologia, con testi e traduzione)  
IX — La terra promessa — poema drammatico  
X-XIV — Scritti di viaggio e di letteratura

## Antologie

- Papini e Pancrazi: Poeti d'oggi (1900—1925) — Vallecchi — II ed., 1925  
(pag. 638—642)  
Anceschi: Lirici nuovi — Hoepli — Milano, 1943 (pag. 99—135)  
Spagnoletti: Antologia della poesia italiana contemporanea — Vallecchi —  
Firenze, 1946 (Vol. II, pag. 559—611)  
Falqui: Pezze d'appoggio (appunti bibliografici sulla letteratura italiana contemporanea) — Le Monnier — Firenze, II ed. aumentata, 1940

## Critica

### a) generale (monografie)

- C. MARONE, Difesa di Dulcinea, Diana, Napoli, 1919  
E. THOVEZ, L'Arco d'Ulisse, Ricciardi, Napoli, 1921

- A. FRANCI, *Il servitore di piazza*, Firenze, 1922  
 E. SERRA, *La poesia d'Ungaretti*, Serra, La Spezia, 1923  
 G. PREZZOLINI, *La coltura italiana*, La Voce, Firenze, 1923  
 G. PAPINI, *Testimonianze*, Vallecchi, Firenze, III ed., 1924  
 Ar. BO(CELLI), nell'*Enciclopedia Italiana*, vo. XXXIV, pag. 673  
 A. CAPASSO, *Incontri con Ungaretti*, Emiliano degli Orfini, Genova, 1933  
 S. WOLFANGO, *Stroncatura di Ungaretti*, ed. Aldine, Bologna, 1934  
 P. PANCRAZI, *Scrittori italiani del Novecento*, Laterza, Bari, 1934  
 R. FRANCHI, *Biglietto per cinque*, All'insegna del Cònero, Ancona, 1936  
 F. FLORA, *La poesia ermetica*, Laterza, Bari, 1936  
 G. CONTINI, *Esercizi di lettura*, F.lli Parenti, Firenze, 1939  
 C. BO, *Otto studi*, Vallecchi, Firenze, 1939  
 A. GARGIULO, *Letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1940  
 G. DE ROBERTIS, *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1940  
 O. MACRI, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, 1941  
 S. F. ROMANO, *La poetica dell'ermetismo*, Sansoni, Firenze, 1942  
 A. BALDINI, *Bonincontri d'Italia*, Sansoni, Firenze, 1942  
 C. BO, *L'assenza, la poesia*, Ed. di Uomo, Milano, 1945  
 M. APOLLONIO, *Ermetismo*, CEDAM, Padova, 1945

**b) particolare (in riviste e giornali)**

- G. PREZZOLINI (*Popolo d'Italia*, 21 maggio 1918)  
 A. SOFFICI (*La Ronda*, novembre 1919)  
 A. E. DE SAFFI (*La Ronda*, novembre 1919)  
 G. DE ROBERTIS (*Progresso*, 27 dicembre 1919)  
 N. MOSCARDELLI (*Tempo*, 2 dicembre 1919)  
 A. SOFFICI (*Rete Mediterranea*, marzo 1920)  
 A. SAVINIO (*La Vraie Italie*, mai 1920)  
 E. CECCHI (*La Tribuna*, 25 luglio 1923)  
 L. MONTANO (*Corriere Italiano*, 10 agosto 1923)  
 P. PANCRAZI (*Il Resto del Carlino*, 1. settembre 1923)  
 A. GARGIULO (*Primo Tempo*, No. 11—12, 1923)  
 G. DE BENEDETTI (*Orizzonte Italo*, gennaio 1924)  
 B. CREMIEUX (*Nouvelle Revue Française*, mars 1924)  
 A. GARGIULO — *Il porto sepolto di Ungaretti* (*Convegno* N. 10—12, 1924)  
 R. FRANCHI (*Solaria*, N. 1, 1929)  
 A. CAPASSO — *L'Allegria di Ungaretti* (*Solaria* No. 11, 1931)  
 G. FERRATA *Ungaretti e il ballo mascherato* (*Circoli*, No. 1, 1932)  
 L. ANCESCHI — *Umanità di Ungaretti* (*Cronache Latine*, N. 8—9, 1932)  
 A. BOCELLI — G. U., premio del Gondoliere (*Nuova Antologia*, ag. 1932)  
 A. LUZZATTO — *Pretesa oscurità dell'U.* — (*Popolo di Trieste* 27 ag. 1932)  
 A. VICINELLI — G. Ungaretti — (*Emporium*, N. 9, 5 sett. 1932)  
 M. DAZZI — *L'Allegria* — (*Ateneo Veneto*, vol. III, 3, 1933)  
 S. SOLMI — *Note sulla poesia di U.* (*Circoli*, N. 3, 1933)

- L. GIGLI — Gli "Incontri con U." di A. Capasso (Espero, N. 6, 1933)
- M. GALLIAN — Il poeta U. (Impero, 16 giugno 1933)
- G. VILLAROEL — Incontro con U. (La Sera, 19 luglio 1933)
- F. GARIBALDI — Incontri con U. (Lavoro, 4 agosto 1933)
- L. GIGLI — Sentimento del Tempo (Gazzetta del Popolo, 7 giugno 1933)
- V. BRANCA — Poesia di U. (Stadium, luglio 1933)
- G. VALENTINI — G. Ungaretti (Italia che scrive, luglio 1933)
- A. BICI (pseud. del Flora), saggio su U. (Leonardo, N. 3, 1934)  
e due saggi sui "Poeti d'oggi" (Leonardo, N. 2 e 4, 1934)
- F. ANTONICELLI — Situazione di U. (La Cultura, N. 4, 1934)
- M. DAZZI — Ancora U. (Ateneo Veneto, N. I, 1934)
- L. GIUSSO — Fortune della poesia pura (It. Lett. N. 7, 16 febbr. 1935)
- G. SUSINI — Esame di U. (Corriere Padano, 11 ottobre 1935)
- A. CONSIGLIO (Meridiano di Roma, N. 10, 1937)
- G. SOTGIU (Meridiano di Roma, N. 46, 1937)
- G. SUSINI — La fantasima dell'ermetismo (Corriere Padano, 20 maggio 1939)
- M. STEFANILE (Meridiano di Roma, N. 32—35, 1939)
- A. BONFANTI (Corrente, 15 giugno 1939)
- S. SOLMI — G. Ungaretti (Libro Italiano, N. 6—7, 1940)
- A. SERONI (Rivoluzione, 20 aprile 1940)
- A. GATTO — Ritratto di U. (Tempo, 26 sett. 1940)
- A. BIGNARDI — Appunto su U. (Architrave, N. 2, 1941)
- G. TITTA ROSA — Saggio sulla poesia ermetica (U., Montale, Quasimodo) (Romana, genn. 1942)
- A. SERONI — Le varianti di U. (Il Barco, marzo-aprile 1942)
- A. GATTO — Immagini di U. (La Ruota, N. 5—7, 1942)
- A. BORLENGHI (La Fiamma, giugno 1942)
- B. BECHERUCCI (Il Secolo XIX nuovo, 25 ott. 1946)
- M. LUZI — Situazione della poesia italiana d'oggi (Trivium N. 3, 1947)



## Curriculum Vitae

Sono nato il 20 dicembre 1921 a Borgotaro (Parma) dove mio padre — come quasi tutti i Grigioni in Italia — faceva il commerciante. La mia famiglia si trasferì ben presto a Pontremoli (Massa Carrara) dove ho frequentato le scuole dall'asilo infantile alla 5. ginnasio. Nel 1937 venni in patria, a Coira, soprattutto per imparare il tedesco. Alla Scuola Cantonale fui ammesso in una classe mista, con compagni di lingua tedesca, romancia e italiana. Tre anni dopo, ottenuto il diploma di commercio, lasciai i Grigioni per Zurigo, dove mi preparai all'esame federale di maturità. Dal 1942 al 1947 ho studiato lettere romanze all'Università di Zurigo, dove ho sostenuto, nel gennaio del 1948, gli esami di dottorato.

Grande, è il mio debito di riconoscenza verso la mia famiglia e i miei maestri, il prof. A. M. Zandralli a Coira che svegliò in me l'amore per la poesia, i professori Jakob Jud, Théophile Spoerri, Reto Bezzola e Arnald Steiger dell'Università di Zurigo che mi furono benevola e saggia guida sul cammino delle lettere. Il mio più caldo ringraziamento va al prof. Bezzola che con paterno e dotto consiglio ha reso possibile il compimento di questa tesi.





